مصطفى ابراهيم حسين



المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

المحتوى

صفحة

تقديم

بقلم الدكتور عبده بدوى
عضو لجنة النشر

الذى لا شك فيه أن يحيى حقى علق قنديلا – مثل قنديل أم هاشم – فى أفق الأدب الحديث ، وظل « يقطر » منه للقراء بقدر ، فهو مع أصالته « شحيح » لا يعطى إلا بمقدار ومع هذا فإن ما يعطيه يطل منه دائما وجه مصر . . يتألق منه دائما وجه مصر .

إنه فى الغالب لا يخاطر فيما يكتب ، ولا يلقى بنفسه إلقاء فى التيارات الحديدة الحارة ، وفى الوقت نفسه لا يتصادم بعنف مع الأشياء من حوله ، فإذا كان لابدَّ أن يقول شيئا ضاغطا قاله من خلال الرمز ، أو برفق ناعم لا يكاد يبين .

فالذى يسيطر بحق على أغلب ما يكتب هو ما يمكن أن يسمى بأسلوب التراجع أو التذكر ، فما يسيطر عليه حقيقة هو كل ما مرَّ من مراحل حياته ، وكل ما أثَّر عليه تأثيراً شخصيا ، وبعبارة أخرى كل ما اتصل بأسرته التى عاش خلالها ، وكل ما صادفه خلال دراسته حتى تخرج فى كلية الحقوق ، ثم بصفة خاصة تلك الفترة التى عاشها فى وظيفة (معاون إدارة ١٩٢٧ – ١٩٢٩) وأخيراً ضربه فى كثير من جوانب الأرض ، وكثير من جوانب الحياة « على باب الله » .

ويضاف إلى هذا العالم الشخصى الذى عاش خلاله يحيى حقى ، هذا « المناخ الفكرى » الذى ازدهر فى أوائل هذا القرن ، والذى كان من ملامحه – لظروف سياسية – الحفر الجاد وراء العثور على « شخصية مصر » من خلال الكلمة . . ولقد كان أبرز الداعين إلى الشخصية المصرية هم هؤلاء المتحمسون لخلق القصة المصرية .

ولقد كانت الظروف مهيأة ليحيى حقى ليضع لبنة ، ويسير خطوة فى هذا الاتجاه ، فهو قد عرف الحياة داخل الطبقة المتوسطة فى مدينة القاهرة ، ثم إن الظروف تدفعه ليقوم برحلة إلى الجذور ، حيث اختلط بالفلاحين هذا النوع من الاختلاط الذى مزجه بصميم الحياة إلى حد الأكل من البصل والسريس ، والحصول – كما يقول – على السعادة العميقة مع الحمير .

وبفضل هذه الرحلة إلى أعماق مصر ظهر فى كتابات يحيى حقى الاهتمام الساخن بالطبيعة المصرية ، وبالتاريخ المصرى القديم كخلفية تشاغله ، وبهذا النوع من المرح الرزين الذى لا يصرخ كما نجد عند المازنى ، أو يسف كما نجد عند أوساط المتأدبين ، فقد كان كل همه فيما يكتب أن يثير هذا النوع من الفكاهة الحادة التى لا يسلم حتى هو منها . . فهو كثيراً ما يقع بين براثن نفسه ، وبخاصة حين يتعرض لطوله الذى يزيد على المتر – كما يقول – لُكمية .

ولقد ظل محافظا إلى حد ما وبطريقته الخاصة على تقاليد تلك المدرسة التى كان من همها البحث عن شخصية مصر ، والتى كان من أبرز دعاتها محمد حسين هيكل ، ومع أن يحيى حقى يسير فى هذا الاتجاه وكأنه يدافع فى مسيرته شيئا يلاحقه من أصوله ، إلا أنه يتميز عن أنصارها بالقسوة أحيانا على الإنسان المصرى ، وبخاصة حين يمزجه مزجاً بالحيوان ، وحين يتحدث عن « صنانه وقرعه » وشتان بين ما كتبه يحيى حقى فى هذا المجال وما كتبه سلامه موسى ، وتوفيق الحكيم ، ود.حسين فوزى ، ود. حسين مؤنس . . بل وبين ما كتبه العقاد فى فترة مبكرة عن مصر فى كتابه عن سعد زغلول .

وعلى كل فيحيى حقى بصفة عامة لم يأخذ مواقف حاسمة من قضايا مجتمعه ، ولم يقف على زوايا حادة فى تاريخه الأدبى ، فهو دائما أسير للمواقف « الوسطية » وما لا يتصادم مع القضايا الكبيرة المحروسة بالرجال

المدجنين ، ولعله لهذا يضحى بكثير من شخصياته ، ويسلمها للفشل بعد أن يضعها فى مواجهة مصيرها .

وإذا كان يحيى حقى يحدد غاية فنه بالصدق ورشاقة التعبير والدقة ، فإنه يقدم كل هذا بأستاذية المتمكن من فنه ، فله طريقته الخاصة فى الرمز والتشبيه ، والاستطراد . والجمل الاعتراضية ، والتقاط الكلمة العامية ثم وضعها فى مكانها الصحيح الذى ينتظرها بشغف ، بالإضافة إلى اهتمامه البالغ بعدم خضوع الفكرة لسيطرة مطالب تأليف الجمل . وترتيبها . وربط بعضها ببعض ، فهو من أنصار الجملة التى « تقفز » لا الجملة التى تمشى .

ثم إن له طريقته الفريدة فى التجسيم . فهو يطلق حواسه المشرعة — ولا أقول المرهفة — وبخاصة حاستى البصر والشم . بحيث يصبح لكل شئ عنده ملمس ، ومذاق ، ورائحة . ولعل هذا هو السر وراء هذا النوع من الشاعرية الذى يحول الكثير من أعماله إلى لوحات تعزف من نوتة موسيقية .

* * *

وعلى كل فيحيى حقى — كما يظهر من هذا المؤلف — يعتبر بحق واحداً من جيل الرواد الذى وقع على أروع الأعمال الأدبية التى تمت فى هذا العصر ، فلقد كان شيئا جديداً فى أسلوبه ، وتناوله للأشياء .

صحيح أنه تكلم — كما قال — عفو الخاطر ، وصحيح أنه فرد شراعه ، وقال لزورقه « خليها على الله » ولكن ما أكثر الذين حملهم فى زورقه إلى « البر الثانى » والذين سقاهم « سر الصنعة » وهو معهم فى قلب الأمواج .

وأخيراً فإن هذا الكتاب الذى يقدمه مصطفى إبراهيم حسين عن يحيى حقى مبدعاً وناقداً ، والذى أضاء فيه جوانب متعددة من أعمال يحيى حقى لا يعتبر هدية تقدم ليحيى حقى ، بقدر ما يعتبر هدية للجيل الذى تعلم الكثير منه ، وبقدر ما يعتبر تحية للحياة الأدبية كلها . . تلك الحياة الأدبية التى أعطتنا ملاحاً ماهرًا سار على الموج باقتدار ، وبكلمة سر خاصة به هى « خليها على الله » .

عبده بدوى

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة البحث

بدت لى فكرة هذا البحث فى خريف عام ١٩٦١ . وعرضتها على صديقى القصاص الأستاذ : محمد أبو المعاطى أبو النجا . ثم كان لقاء مباشر بالكاتب الكبير الأستاذ يحيى حقى بمنزله بمصر الجديدة : أنا وأبو المعاطى .

وكانت الصورة التى أتاحها اللقاء مطابقة للصورة التى انطبعت فى ذهنى بعد ما قرأت آنئذ كل ما أمكن قراءته للأديب الكبير .

صورة فنان تلقائى عميق الإحساس بالحياة والإنسان ، شديد الإيمان ببلده وقيمه . جم التواضع إلى حد فذ : أزال عنى رهبة اللقاء إلى حد فقدت معه تحفظى وحيائى .فرحت أجاهر الرجل بمآخذ وسقطات حسبتها عليه . وهو يتلقاها فى موافقة مزيجة بالترحاب كأنما يغرينى بمزيد من الجرأة والمجاهرة .

وقد طال الحديث يومها . وسجلت ودونت من فمه فى اهتمام جعله يوجه إلى هذا السؤال . ولم كل هذا الاهتمام ؟ .

وأدهشنى السؤال حقا بقدر ما أحرجنى ووضعنى أمام مسئولية ليست هينة . أدهشنى أن يستكثر يحيى حقى أن يحظى باهتمام من واحد من المنتسبين إلى جيل يعرف قدره وإن لم توات الفرصة واحدا من أبناء هذا الجيل ليقوم بأدنى حقوق الوفاء نحو الرجل الذى شارك فى بناء القمة ثم قنع أن يحيا بعيدا عنها ، فى الوقت الذى سلطت الأضواء على بانين سواه وأحسست أن السؤال أشبه بوخزة لى : إذ لا يكون وراء هذا الاهتمام من جانبى طائل ينتظر .

وانقطعت — رغم شواغل العمل — عاما كاملا عاودت خلاله قراءة كل ما أتيح لى قراءته وشق على حقا أن يكون من مجموعات يحيى حقى القصصية والتى نشرت بالفعل ما نفد ، ولم يعد منه ما يتيسر الحصول عليه حتى لدى الكاتب نفسه .

وكان لابد من العود إلى مظان أخرى ، إلى جانب هذه المجموعات التى أمكننى أخيراً الحصول عليها بجهد ، وهى الدوريات التى شهدت الثلاثينيات من هذا القرن : باكورة إنتاجه ، وإنتاج سواه من رواد المدرسة الحديثة فى القصة المصرية القصيرة . فرجعت إليها قارئا وناقلا ودارسا .

وفى خريف عام ١٩٦٢ تم البحث وبعثت بنسخة منه إلى الأستاذ يحيى حقى ، وشغلنى سفرى المفاجئ إلى قطاع غزة عن لقائه بل عن مراجعة ما كتبت . وأحسب أن فيما كتبت آنذاك كثيرا مما لا أرضى عنه وأشعر الآن بخجل بالغ إزاء الكثير من العيوب والثغرات فى هذه الدراسة التى يحتفظ الأستاذ يحيى حقى بصورة منها .

وها أنذا بعد أعوام من إنجاز هذه الدراسة أعود إليها ، فأنقض غزلها ، وأعيد المحاولة فى تأن وتؤدة برغم الكثير من العوائق . ثم تستوى على صورة أخرى أحس نحوها برضا نسبى ولعلها تكون وفاء ببعض الحق للكاتب الكبير .

وإذا كان الإعجاب بالدور الذى بذله يحيى حقى فى حياتنا الأدبية هو الدافع وراء هذه الدراسة فقد حاولت أن تتجرد من كل ما يصمها بالعاطفية ، أو يقودها إلى الأحكام المسبقة .

إن أنسب أساليب الإطراء — فى ميدان البحث والدراسة — هى كلمة الحق ، ولا تنتقص المؤاخذات من أقدار الكبار . بل المؤاخذة فى موضع المؤاخذة هى كلمة الثناء يسديها العلم للكبار .

وأحسب أن النقد ليس مجرد جلسة قضائية تضع الحق فى موضعه ، وإنما النقد بمفهومه تفسير واستكشاف لأبعاد ربما لم يدركها الأديب ذاته ، بل لم يقصد إليها . وهذا ما حرصت عليه هذه الدراسة فى المحل الأول .. أن تكون ضوءاً يضع يحيى حقى والدور الذى بذله فى موضع يصبح فيه أكثر وضوحاً .

وإذا كان هذا البحث هو أول دراسة شاملة وموضحة عن جهد أديبنا الكبير ، فإنها لا يفوتها الاعتراف بجهود سبقت : مقالات فى صحف أو مجلات . وتحقيقات واستطلاعات حددت الكثير من مواضع الخطو .

والله المستعان .

مصطفى إبراهيم حسين

القاهرة فى { ١٨ من شوال سنة ١٣٨٨ هـ
٢٩ من ديسمبر سنة ١٩٦٨ م

الفصل الأول
دراسة تمهيدية

- البيئة والعصر
- أضواء على الحياة

دراسة تمهيدية

البيئة والعصر

الدارس لأدب يحيى حقى يلاحظ أن الطابع المصرى هو أبرز سمات هذا الأدب — كما سوف يتضح ذلك بالدراسة . . : لهذا كان من الأنسب أن تتجه هذه الدراسة إلى تتبع أبرز المعالم للعصر والبيئة االذين درج فيهما أديبنا ، إذ من التعسف أن نفصل بين الفنان والظروف المكانية والزمانية له .

لقد نشأ يحيى حقى ، وظهرت بواكير إنتاجه خلال أحرج فترة من تاريخ مصر المعاصر ، وهى أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين . لقد ظهرت فى هذه الفترة تعاليم الأفغانى ، ومحمد عبده ، ومصطفى كامل ، وسعد زغلول ، وقاسم أمين ، جنبا إلى جنب مع فن مختار فى ميدان الفنون التشكيلية ، وفن سيد درويش فى مجال الغناء والموسيقى .

وتضافرت الجهود — خلال تلك الحقبة من تاريخ مصر — على إبراز الشخصية المصرية وتدعيم كيانها . . وكان ذلك نتيجة لوعى الشعب بمؤامرات الاستعمار تلك المؤامرات التى كانت ترمى إلى زعزعة ثقة المصريين بقدراتهم .

وفى ميدان الأدب ، كان طبيعياً أن تظهر الدعوة إلى أدب مصرى إذ كانت ثورة سنة ١٩١٩ انتصاراً للفكرة القومية فى المجال السياسى ، وكان قيام هذه الثورة يبعث فى نفوس المفكرين أملا بتحقيق الشخصية المصريه واستغلال هذه الشخصية فى شتى المجالات الفكرية والأدبيه ، وقد دارت هذه المحاولات حول الاتجاه إلى الواقع بصورة مباشرة ، بحيث أصبح على الفكر أن يحاول حل مشكلات هذا الواقع ، وعلى الفن والأدب أن يستمد

تجاربه منه ، ولم يكن غريبا — والحال هذه أن تظهر موسيقى سيد درويش . . عقب الثورة وأن تظهر محاولات لخلق المسرح المصرى ، والرواية المصرية ، والقصة المصرية ، وأن يحاول الفن المصرى فى ذلك كله ، إبراز الشخصية المصرية ، المتحررة ، والفرد المصرى المتحرر[١].

وبالنسبة للرواد الأوائل لفننا القصصى عامة ، كانوا فى سعيهم من أجل القصة يحاولون عن وعى إبراز الشخصية المصرية ، ويربطون بين نضالهم الفنى ، ونضالهم الوطنى ، لهذا لم يكن عجيبا أن نرى (محمد حسين هيكل) صاحب أول رواية مصرية ناضجة يدعو إلى أدب مصرى سواء بطريق الأسلوب المباشر عن طريق مقالاته ، أو فى روايته « زينب » التى لم يصرح فيها باسمه — كمؤلف لها — واكتفى بأن كتب على غلافها بقلم « مصرى فلاح » .

وندع الآن هيكل فى مقدمة كتابه « ثورة الأدب » يتحدث عن رسالة الأدباء المجددين فيقول : لقد انقضى عهد المقامات والترسل فى نظر هؤلاء المجددين ، فلابد من صور جديدة ، هى صور الأدب القومى الكبير ، هى القصة ، والأقصوصة ، وهى الشعر الوجدانى ، وقد أعان ثورة الأدب هذه أنها اقترنت بالثورة السياسية التى شبت فى أثر الحرب الكبرى ، إذ بدأت فى ٩ مارس سنة ١٩١٩ ، ألم يكن المصريون يطلبون فى ثورتهم هذا الاعتراف باستقلالهم وسيادتهم ويطلبون حياة سياسية وصورا من الحرية السياسية على مثال ما فى الغرب سواء بسواء ، فلتكن مظاهر الفن والأدب مصبوبة عندهم فى قوالب غربية لتكون آية للناس جميعا على تقدمهم يسابقون الغرب إلى مختلف ميادين الحضارة ، وقد يسبقونه »[٢]

---

(١) د. عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية . ص ٤٤

(٢) محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ص ١٠

وقد اتفق كل من يحيى حقي[1] ، ومحمود تيمور [2] على أن الداعين إلى خلق أدب مصري كانوا من أشد المتحمسين لخلق القصة المصرية .

ويرى « عباس خضر » أن « محمد تيمور » كان أول من كتب هذه الكتابة المباشرة عن الشخصية المصرية في مقال له نشر بجريدة « السفور » في العاشر من أغسطس سنة ١٩١٨ بعنوان « شخصيتنا » تساءل فيه عن السر فيما يقال بحق عن تقاعد المصري وعجزه عن القيام بعمل هام تحفه المخاطر ، وإن أقدم عليه لا يلبث أن يعود القهقرى بعد أن يسير في طريقه قليلا تاركا مشروعه في يد الإهمال . ثم الموت [3]

ولم يكن في الدعوة إلى خلق الشخصية المصرية، والأدب المصري، والقصة المصرية . لم يكن في كل هذا ما يعني انفصال مصر عن عروبتها ، فقد ظلت مصر طوال هذه الفترة ترود حركة النضال الوطني في سائر أجزاء الوطن العربي ، وتفتح صدرها للمهاجرين منها وتشجع مواهبهم الفكرية والفنية على السواء . وحتى « محمد حسين هيكل » الذي يعد من أبرز رواد القصة المصرية ، كان من أشد المتحمسين اعتداداً بالتراث العربي ، ودفاعا عن فكرة « وجود القصة في الأدب العربي القديم » حيث لم تظهر — القصة في أوروبا بمعناها الحديث إلا منذ القرنين الأخيرين حسبما ذهب مؤرخو الأدب الغربي أنفسهم ، كما يدافع هيكل في حماسة بالغة عن اللغة الفصحى ، مهاجما فكرة اتخاذ العامية لغة للأدب أو الثقافة .

وقد عالج القصاصون — استجابة لمصريتهم — قضايا كانت على جانب كبير من الخطورة ومن أبرز هذه القضايا . . قضية الفقر والتفاوت الطبقي « كل بطريقته الخاصة ، حتى الأغنياء من هؤلاء القصاصين ، وقد التزموا في فنهم ، هذه القضية ومن هؤلاء « محمد تيمور » وشقيقه « محمود تيمور »

---

(١) فجر القصة المصرية : ص ٢٥

(٢) دراسات في القصة والمسرح : ص ٤٨

(٣) عباس خضر : محمد تيمور — حياته وأدبه ص ٥

ومن هذه القضايا ذات الأثر البالغ فى حياتنا الأدبية قضية « المرأة » التى كان قاسم أمين أول من أثارها بأسلوب علمى يتناسب وثقافته القانونية .

وقد تبنى الفن القصصى هذه القضية من خلال المواقف والصور ، وذلك منذ عيسى عبيد وشحاته عبيد ، حتى أعضاء المدرسة الحديثة فى القصة .

ومن القضايا التى أثارتها روح التطور آنذاك قضية « الصراع بين العلم والدين » وكانت هذه القضية نتاجا طبيعيا للقاء بين الشرق والغرب ، والاطلاع على الاتجاهات الفكرية للمذهب المادى ونظريات دارون ، التى لانبالغ إذا ما قررنا أنها قد طبعت العصر الحديث بطابعه الخاص .

ومن حسن حظ الفن القصصى فى مصر — وهو يناقش هذه القضية — أنه كان شديد الاعتداد بالقيم الروحية التى رادت مصر الدفاع عنها .

ولندع « هيكل » وهو يناقش هذه القضية ليقول :

« فإننا نعتقد أن أية حضارة يجب لتقوم أن تتصل حتما بعنصر الإيمان . . وقد خيل إلى العلماء زمنا أن العلم سيغذى النفوس بهذا الإيمان ليقيم دين الطبيعة ، على نحو ما حاول روسو أن يقيمه ، أودين الإنسانية ، على نحو ما وضعه أو جست كونت » ولكن ما تم من محاولات فى هذه السبيل لم ينجح فى أن يقدم للجمهور العربى مايرضى تطلعه إلى رجاء أو أمل فى الطمأنينة والسعادة ، ومن ثم انقلب هذا المجهود إلى الناحية المادية ، والاقتصادية ، وجعل منها كل رجائه فى الحياة ، فكان من ثمرة ذلك ماتعانى الإنسانية اليوم من شقوة وبؤس ، زادا فى إغرائه بالتشبث بهذا الأمل وهذا الرجاء . والنفس بحاجة إلى رخاء فى غذائها الفكرى والعاطفى كحاجة الجسم إلى شئ من النعيم فى حياته المادية [1] »

ومهما يكن من أمر المنهج العلمى : فقد كان له فضل لاينكر فى ميدان الدراسات الأدبية ، إذ خلق فى ميدان الأدب قضايا ، وأثار المناقشات ،

---

(١) هيكل : ثورة الأدب ص ١٣

واستخدم الاستقراء ، والفرض ، والشك ، والاستنتاج فى هذا الميدان بصورة خدمت أدبنا وأثبتت عمق جوانبه .

ولعل من أبرز القضايا الفكرية فى تلك الحقبة قضية (القديم والجديد) فى الأدب . لقد كان « شوقى » مثلا — هو القمة التى لا يتطاول إليها تقليد أو نقد . لكن الحقل الأدبى يفاجأ بما يصدم عقيدة الجمهور الغالب من المثقفين وكانت الصدمة يدعمها الأسانيد والأدلة ، قوامها مفاهيم جديدة فى الإبداع الشعرى خاصة ، والأدبى على وجه العموم .

ولا يعجب الباحث ، وهو يرى واحداً من رواد القصة وهو « محمد تيمور » يكتب المقالات يهاجم فيها شوقى [1] وكان ذلك نتيجة طبيعية للاتصال بالغرب .

أضواء على الحياة

فى هذا المناخ الفكرى نشأ يحيى حقى ، ونشأ معه فنه القصصى . وإذا كان « الأخوان تيمور » قدشذا عن الغالبية الساحقة من أدبائنا ، وذلك من حيث الطبقة الاجتماعية التى ينتسب إليها الرائدان الكبيران . فقد كان يحيى حقى من الطبقة المتوسطة التى قدر لها أن تلعب أخطر دور فى تاريخنا الحديث ، سياسيا وفكريا ، واجتماعيا .

نشأ يحيى حقى فى أسرة مات عائلها ، فقدر للأم أن تحمل المسئولية كاملة ، فلم تتخلف عن القيام بدورها فى تربية أبنائها وإتاحة الفرصة لهم لكى يواصلوا التعليم على مستوى لم تكن تكاليفه المادية هينة فى هذه الحقبة .

تعلم يحيى حقى فى المدارس المدنية . وحصل على البكالوريا سنة ١٩٢١ ولما كان من بين الخمسين الأوائل ، فقد التحق بمدرسة الحقوق . . . وواصل بها دراسته حتى تخرج سنة ١٩٢٥ .

---

(١) عباس خضر : محمد تيمور ص ٧

وندع الكاتب يرسم لنا بقلمه صورة لملامح حياته في الأسرة بعد نجاحه في ليسانس الحقوق فيقول : « يوم أديت الامتحان الشفوى لآخر مادة فى شهادة الليسانس عدت من الجيزة إلى شارع السيوفية تحت شمس محرقة ، وإن كادت تغيب ، فنحن فى عز الصيف ، يوليو سنة ١٩٢٥فإذا بى — حين وصلت الدار — أعجز عن صعود السلم . . لا أذكر كيف حملت إلى مسكننا ولكنى أذكر بوضوح أننى ارتميت بملابسى ، وحذائى راقداً على الكنبة ، مسنداً رأسى إلى ركبة أمى ، أنفاسى متلاحقة تلهث ، فى حلقى جفاف ، كأنما هرب ريقى كله إلى عينى ، فهما مغرورقتان بالدموع . . . .

والتعب يبكى كالحزن . . . فى جسمى إعياء شديد ، وفى روحى إعياء أشد . . . كان ينبغى أن أنجح ، ولو جاء اسمى فى الذيل ، لا اعتزازاً بشهادة الليسانس ، أو بلقب « متر » وهو طولى إن زاد المتر لكمية ، ولا طلبا للنجاة من المدرسة ، وقرفها ، أو تلهفا على الاستقلال والقدرة على كسب الرزق ، ورد الجميل ، ولا أملا فى مستقبل مرموق فى الوظيفة ، أو شهرة فى العمل الحر . . . ليس لشئ من هذا كله . بل كان ينبغى أن أنجح لدافع واحد فحسب هو أن لا أغضب أمى ، أو أن أجرعها خيبة الأمل . . يهون على كل شئ إلا أن أقف أمامها وقفة الخائب . . . لو أنها اكتفت بلومى وتقريعى لما باليت ، إنما . . . خوفى أن تنعى كيف ضاع جهادها من أجلنا عبثا ، وتندب سوء حظها . . مع أولادها أيضا » [١] .

ثم يصف لنا الكاتب — فى اعتزاز — نضال أمه فى سبيل تربيتهم معتمدة فى ذلك على صبر عميق ، وحكمة بالغة ، ورضا معهود فى الأم المصرية فيقول : « هى عماد الأسرة ، ربتنا بيديها ، تخيط ثيابنا ، ونحن ستة (من هذا القديم تقفز إلى ذهنى كلمات :

(التنبيت، الحردة ، القبة ، السمكة) ،تطبخ وتطعمنا متكلفة فى ذلك أشد العناء متحايلة للوصول بنا مستورين لآخر الشهر ، إذا قدمت لنا طعاما

---

(١) يحيى حقى : خليها على الله ص ٨

نزرا لا يغنى ولا يسمن من جوع ضاحكتنا وصبت علينا ضحكة مرحة ، كأنما اجتماعنا حول المائدة لعبة مسلية ، فكنا — على ضحكها — ونحن نعلم أنه تمثيل نجد الطعام وفيرا مشبعا لذيذاً ، وهى التى ربتنا بلسانها تحثنا بغير إلحاح على الاستقامة ، والجد والمذاكرة ، كسوط صاحب الجواد الأصيل ، له وقع وليس له لسع (١) .

وفى معرض حديث الكاتب عن أمه يلمح إلى صفة الحساسية النفسية التى طبعت بها الأم ، وفرط محاذرتها أن تخطئ ، ولومها نفسها إذا هى أخطأت... وكل هذه الصفات قد ورثها الكاتب عن أمه ، يلمسها مخالطوه ، وقارئو أدبه على السواء . . .

« ومما يؤكد لنفسى الآن أن لسانها هى — لم يزل قطفى مثل هذه المجتمعات أننى أذكر من بين صورها الباقية فى ذهنى صورة لها ، وهى مضطربة قلقة ، تكاد تعض بنان الندم لأنها هفت . . . . وذكرت عن امرأة غائبة أنها بدينة كالبرميل . . . وكان بين الحاضرات زائرة ينطبق عليها هذا الوصف (٢) .

. . .

وأما عن دراسة الكاتب فى مدرسة الحقوق : فقد درس فيها بنفس الأسلوب الذى كان سائدا آنذاك ، وهو أسلوب الاستظهار ، ولو لم يكن هناك فهم ، أو تعمق للمادة العلمية . ولم يكن الأساتذة من جانبهم يهتمون بتنمية روح البحث لدى الطالب ، لهذا يقول الكاتب : « ولم يفكر أستاذ أن يدلنا على كتاب نقرؤه خارج المقرر ننتفع به . كأنهم يقولون التلميذ الكسول حمار بليد لا يأبه حتى لوقع العصا ، والتلميذ المجد الفطن حصان سباق يشق طريقه جريا بغير حاجة لمهماز (٣) .

---

(١) المصدر السابق : ص ٩

(٢) يحيى حقى : خليها على الله ص ٨

(٣) خليها على الله ص ٩

ولم تكن طبيعة الدراسة بمدرسة الحقوق إلا صورة لطبيعة التعليم الجامعى كله « تعليم كسلق البيض ، وتدافع كالقطيع إلى المجزر ، وحشو للدماغ ، حتى تكاد تنفجر بالتفاصيل والقشور » .

. . .

لهذا فإننا — إزاء ما نلمسه من سخط الكاتب على مدرسة الحقوق — لانتوقع أن يكون لثقافته القانونية الأثر المباشر فى أدبه . . وإنما كان كل الأثر متمثلا فى وظائفه التى مارسها بحكم تخرجه فى الحقوق .

لقد كان لوظيفته — مثلا — كمعاون للإدارة ، أثر كبير فى إثراء مشاعره ووضعه وجها لوجه أمام أمراض المجتمع ، وكلها ستكون المصدر الكبير الذى استمد منه أخصب تجاربه القصصية خاصة فى الصعيد .

ومن أبرز الآثار لدراسته الحقوق شغفه بدراسة المجرمين ، والاهتمام بالجريمة ، حتى نراه فى هذه الفترة يكتب أبحاثا ، وينظم المحاضرات عن الجريمة والمجرمين ، وقد طبع هذه الأبحاث بالطابع العلمى القائم على الإحصاء والمقارنة والاستقراء .

ويعترف الكاتب صراحة فى مذكراته بأن لوظيفته كمعاون للإدارة فى منفلوط ، أكبر الأثر فى أن « أعرف بلادى وأهلها ، وأخالط الفلاحين ، عن قرب ، وأعيش فى الحقول ، بين نباتها وحيوانها ، وآكل بصلها ، وسريسها ، بل إنى وجدت فيه سعادتى عندما أصبح الحمار يزاملنى طول النهار . . نعم وجدت سعادتى مع الحمير ، وتسلمت فى أول يناير سنة ١٩٢٧ عملى معاونا للإدارة فى مركز منفلوط [1] » .

وقد استمر الكاتب فى وظيفته (معاون إدارة) مدة سنتين ١٩٢٧ — ١٩٢٩ بعدها عمل فى السلك الدبلوماسى ، فيزور بحكم وظيفته كلا من الحجاز وتركيا ، ويشهد الحركة الكمالية فى عنفوانها ، وإيطاليا ليشهد أطماع

(١) خليها على الله : ص ٦٩

موسولينى ، وألمانيا ليحيا عن كثب بين جدران صرح النازية ، ويذهب إلى فرنسا وهى تشهد بوادر احتضار الجمهورية الرابعة ، ثم ليبيا وهى فى أوج نضالها السياسى .

أما ثقافة الكاتب : فإنها — إلى جانب ثقافته القانونية بمدرسة الحقوق — تتنوع بين قراءاته الواسعة العريضة فى الأدب ، الأدب الغربى والروسى ، ثم الأدب العربى ، وبين قراءاته فى علم النفس لقد قرأ فى البداية لأعلام القصة فى الغرب ، بلزاك ، إميل زولا ، فلوبير وديكنز ثم مر بعدها بمرحلة القراءة الواسعة فى الأدب الروسى حيث قرأ لأنطوان تشيكوف ، تولستوى ، تورجنيف وديستوفكى ، وهو يعترف بأن قراءاته فى الأدب الروسى فى المرحلة الثانية كانت أعمق أثرا ، لا بالنسبة له وحده ، وإنما بالنسبة لسائر أعضاء « المدرسة الحديثة » ، ويعتبر يحيى حقى قراءة الأدب الروسى (مرحلة الغذاء الروحى التى حركت نفوسهم ، وألهبت عواطفهم ودفعتهم بحرارة للكتابة[١] بينما يعتبر المرحلة الأولى مرحلة « الاتصال الذهنى » [٢] .

على أن من ثقافته ذات الأثر البالغ فى إنتاجه القصصى خاصة فى المرحلة الأولى قراءاته الواسعة فى علم النفس ، وإعجابه البالغ بآراء فرويد وآدلر . . ولم يفته أن يطالع الأدب العربى ، فقد قرأ فى شبابه أدب ابن المقفع ، وأعجب أشد الإعجاب بالطاقة الفكرية التى يتميز بها هذا الأدب ، كما أعجب بدقة ألفاظه ، وقدرتها على أداء المعانى المختلفة فى وضوح ، وتركيز .

وحاول أن يتصل بأدب الجاحظ ، لكنه لم يلبث أن انصرف عنه [٣] .

ومن الحق أن نقرر بأن يحيى حقى لم يتصل بالأدب العربى القديم على نحو واسع وعميق شأن جيله من الأدباء ، وعلى رأسه توفيق الحكيم والمازنى ،

---

(١) يحيى حقى : فجر القصة المصرية : ص٨١

(٢) يحيى حقى : فجر القصة المصرية : ص ٨٠

(٣) كل ما يتعلق بقراءات الأديب فى أدب ابن المقفع ومحاولاته مع الجاحظ أخبرنى به فى حوار دار بيننا فى منزله .

ومحمود تيمور ، إذ مما لا شك فيه أن اتصال هؤلاء بالتراث بجانب اتصالهم بالآداب الغربية ، قد أثرى طاقاتهم الأدبية وحفزهم على مزيد من الإنتاج والتجويد ؛

لهذا فإن يحيى حقي قد أدرك هذا الجانب ، ثم حاول أن يتدارك ما فاته ، فانتهز فرصة إقامته بمصر ، أثناء الحرب العالمية الثانية ، وبدأ ينظم اتصاله بالتراث مستعينا فى هذا بالأستاذ « محمود شاكر[1] » جاره فى مصر الجديدة .

---

(١) أخبرنى بهذا الكاتب نفسه فى حوار دار بينى وبينه بمنزله .

الفصل الثاني
فنه وتطوره

- مرحلة النشأة
- مرحلة النضج

نشأة فنه وتطوره

مرحلة النشأة

أتيح للقصة القصيرة فى مصر أن تظهر فى العشرينيات من هذا القرن ، وتم لها ذلك على يد المدرسة الحديثة (محمود طاهر لا شين ، محمود تيمور ، أحمد خيرى سعيد ، إبراهيم المصرى ، حسن محمود ، يحيى حقى ، حسين فوزى) .

والحقيقة أن القصة القصيرة فى مصر لم تتأخر فى الظهور ، إذا أخذ فى الحسبان أن القصة الإنجليزية مثلا حتى مطلع القرن العشرين لم يكن لها مجموعات يضمها كتاب إلا فى النادر اليسير ، بل إننا لم نكن لنجد كاتبا مرموقا يتخصص فى كتابة القصة القصيرة ، كل ذلك لأن القصة القصيرة لم تكن قد نمت وتطورت ، مستقلة بذلك عن الرواية [١] .

أما الرواية فقد تأخر ظهورها بالفعل ، إذ لم تظهر رواية « زينب » باعتبارها أول رواية إلا سنة ١٩١٢ — وكانت مثيلتها الأوروبية قد بلغت مرحلة النضج ، بل مرحلة الاتجاهات ،والمذاهب ، منذ قرنين قبل ظهور الرواية المصرية .

وإذا كان يحيى حقى قد تنوع إنتاجه القصصى ما بين القصة القصيرة ، والرواية فإن الإنتاج الغالب فى فنه القصصى هو « القصة القصيرة » .

وهو — كما سلفت الإشارة — ضمن الرواد الأوائل من أعضاء المدرسة الحديثة :

(١) جميل الحسنى : مختارات من القصص الانجليزية القصيرة : ص ١ — المقدمة .

وسوف نحاول فى خطوات البحث المقبلة أن نتتبع فن يحيى حقى القصصى بادئين بمرحلة النشأة . . .

القصة	الجريدة	العدد	التاريخ	الصفحة
الموت والتفكير	الفجر	٨٤	٨/١٩ /١٩٢٦	٣
السخرية أو الرجل ذو الوجه الاسود	»	٨٣	٩/١٦ /١٩٢٦	٢
فلة ، مشمش . لولو	»	٧٥	٧/١٥ /١٩٢٦	٢
محمد بك يزور عزبته	»	٨٤	١٩٢٦/١٠/٢٨	٣
حياة لص	السياسة	١٢٩٠	١٩٢٦/١٢/٢٢	٣
من المجنون ؟	»	١٣١٠	١/١٤ /١٩٢٧	٣
عبدالتواب افندى السجان ...	»	١٣٤٠	٢/١٨ /١٩٢٧	٣
صور من الحياة	»	١٣٩٥	٤/٢٦ /١٩٢٧	٣
الوسائط يا افندم	»	١٥١٠	٩ /٩ /١٩٢٧	٣
نهاية الشيخ مصطفى	»	١٥١٧	١٩٢٧/١٠/٢٦	٢
عضه	»	١٨٤٧	١٩٢٨/١٠/١٠	٣
قصة فى سجن	المجلة	٧	مايو سنة١٩٣١	٨٤٦
إزازة ريحة	المجلة الجديدة	١٠	أغسطس سنة١٩٣١	١٢٤٥

يوضح الجدول السابق أوائل ما نشر يحيى حى من القصص . وتبلغ ثلاث عشرة قصة ينشرها على التوالى فى ثلاث من كبرى صحف هذه الفترة التى دأبت على نشر الإنتاج الأدبى بمختلف أشكاله .

وقد بدأ الكاتب نشر هذه القصص بعد تخرجه فى مدرسة الحقوق . . . .

ويحيى حقى بهذا يواكب البدايات الأولى لأعضاء المدرسة الحديثة فى القصة القصيرة وإن كان فى أغلب ما نشر من إنتاجه يبدو غير ناضج لم تتهيأ له بعد أدوات الإبداع ووسائطه .

ورغم أن هذه القصص — فيما عدا قصة فى سجن — تمثل مرحلة النشأة ، بكل ما فى النشأة من اهتزاز . . . فإنها فى جملتها قد حددت الملامح الأساسية لفن يحيى حقى طوال مرحلة النضج الفنى .

فقد بدأ فى هذه المرحلة المبكرة شغف الكاتب بالحيوان مثلا ، هذا الشغف الذى سوف يرتقى ليصبح رمزاً لفلسفة يحيى حقى فى الحياة والإنسان .

فقصة (فلة — مشمش — لولو تتلخص فى أن الكلب « مشمش » ، وهو كلب قذر عربيد يهجم على الجراء الصغيرة — أبناء « فلة » وهى كلبة وادعة تملكها امرأة تركية ، ويتدخل الكلب « لولو » الذى تملكه امرأة إيطالية ، وينعكس هذا على الآدميين من أصحاب الكلاب ، فتثور بينهم معركة .

وسوف نرى كيف ظل يحيى حقى مشغوفا بعالم الحيوان — خاصة الكلاب حتى إنه يتخذ منها شخصيات لأقاصيصه ، كما حدث فى (عنتر وجولييت) .

وإذا كان يحيى حقى قد كتب أقاصيصه فى مرحلة النشأة فى إطار المذهب الواقعى ثم رأيناه فى قصة (السخرية أو الرجل الأسود) يكتب فى إطار المذهب الرمزى متأثرا بواحد من رواد المذهب الرمزى هو « بو » فإن هذا الترجح بين الواقعية ، والرمزية سيظل ملازما له طوال مرحلة النضج .

أما اللوحات ، التى تجمع بين القصة والمقالة ، والتى ظلت فنا محببا لدى الكاتب فقد ظهرت أيضا بدورها فى مرحلة النشأة ، كما رأينا هذا واضحا فى لوحة (الموت والتفكير) .

وإذا كان يحيى حقى سيظل مولعا بالحديث عن الموت ، وسيتخذه مجالا لفلسفته بعد هذا ، فإن لوحه (الموت والتفكير) هذه فيها هذا المضمون الفلسفى الصوفى :

ويبدو أن الكاتب لم يكن راضيا عن أكثر إنتاج هذه المرحلة ، بدليل أنه لم يحفل بنشر (أكثره) لأنه نشر قصة (قصة فى سجن) ضمن مجموعة (دماء وطين) التى تمثل من وجهة نظرنا أخصب وأجود ما أصدر من مجموعات :

كما أن قصة مثل (إزازة ريحة) قد نشرها ضمن مجموعة (أم العواجز)

وإذا كان يحيى حقى قد تعجل النشر ، ولما ينضج إنتاجه بعد — كما لاحظ الأستاذ (عباس خضر) ، فنشر وهو فى نحو العشرين ، فإن هذا — لو عد عيباً — قد كان مما لازم الكثيرين من أعضاء المدرسة الحديثة فى القصة القصيرة .

فنحن نرى كاتبا من أغزر أعضاء هذه المدرسة إنتاجا ، وهو (محمود تيمور) ينشر وهو فى سن مبكرة (حوالى الواحدة والعشرين) قصة يسميها (الحب بين دمعة اليأس وقبلة الأمل) فى جريدة (السفور) يوم ٢٩ سبتمبر سنة ١٩١٦ .

وهذه القصة — ومثيلات لها — كانت موغلة فى الرومانسية ، إذ كان تأثير المنفلوطى فى أدباء هذه الفترة واضحا ، لهذا فقد أهمل (تيمور) نشرها بعد هذا .

ويكفى أن يحيى حقى قد نجا من تأثير الرومانسية المغرقه التى حمل المنفلوطى لواءها ، ثم هو بعد قد شارك فى خلق أدب أكثر وعيا وأكثر ملائمة لروح العصر ومقتضيات التطور النفسى للمجتمع المصرى آنئذ .

ولم يقتصر جهد يحيى حقى طوال هذه الحقبة على ميدان الإبداع فى حقل الفن القصصى وإنما شفع هذا بالنقد والتوجيه والدراسه بأسلوب ينم عن أصالة ووعى وتحمس مخلص من أجل خلق القصة المصرية .

فما تكاد تصدر أول مجموعة قصصية لمحمود طاهر لاشين فى أواخر سنة ١٩٢٦[١] حتى يكتب عنها نقدا فى صحيفة — كوكب الشرق — فى فبراير سنة ١٩٢٧ ، هذا برغم أنه كان فى تلك الفترة بعيدا عن القاهرة فى عمله بمنفلوط . ثم حين تصدر « لمحمود طاهر لاشين » مجموعة (يحكى أن) مع مقدمه للدكتور أحمد زكى أبو شادى فى سنه ١٩٢٨ يكتب عنها أيضا نقدا جادا فى صحيفة البلاغ اليومية (١٥-٤-١٩٣٠) . وكان فى هذه الفترة مقيما بالخارج يمارس عمله بالسلك الدبلوماسى . وهو يبدى إعجابه بتلك المجموعة ويعدها « أول كتاب يمثل نشوء القصة المصرية الصغيرة . ودخولها فى دور النمو[٢] .

ومن الملاحظ أن مانشره يحيى حقى من أبحاث ومقالات نقدية فى هذه الفترة قد أوضحت القيم والمعالم التى يشترطها فى القصة المصرية الحديثة . مما نراه مطبقا فى أعماله القصصية وذلك من واقعية ، وصدق فى الأداء ، وبعد عن اللغة المحشوة بالتهاويل والميل إلى تعمق الشخصيات ، والعناية الفائقة بالحبكة الفنية .

مرحلة النضج الفنى

ألممنا فى الفصول السابقة بطبيعة مرحلة النشأة لفن الكاتب وأبرزنا الملامح الرئيسية التى صاحبت دور النشأة ، ثم ظلت مصاحبة لفن الكاتب طوال مسيرته فى خلق القصة المصرية .

وهنا نتناول بالدراسة المفصلة « مرحلة النضج الفنى » التى يمثلها « دماء وطين » أصدق تمثيل ، وتقف فيها « أم العواجز » حائرة بين المرحلتين .

وإذا كان يحيى حقى ، قد ظل منذ نشأته الأولى يترجح — كما سلفت الإشارة — ما بين والواقعية والرمزية . . . فما لا شك فيه أن « مجموعة دماء

---

(١) هى مجموعة « سخرية الناى » .
(٢) خطوات فى النقد ص ٦٣

وطين » تمثل الاتجاه الواقعي بينما تمثل مجموعة «قنديل أم هاشم » الاتجاه الرمزى . . ولا جدال فى أن هذا الحكم مبنى على الصفة الغالبة فى كل مجموعة منها .

مع « دماء وطين » :

أبرز ما يلفت النظر للباحث أن مجموعة « دماء وطين » تتضمن أقوى تصوير لحياة الريف فى صعيد مصر ، تصويرا يتناول الأرض والطبيعة ، والحياة ، والتقاليد ، والعلاقات والخصائص البشرية لقطاعات مختلفة من أبناء الصعيد .

لكن مايستلفت نظر الباحث فى هذه المجموعة — أنها لاتتضمن قضايا اجتماعية محددة ، كتلك التى تناولها القصاصون فى تلك الفترة على وجه — الخصوص ، وذلك كقضية « التفاوت الطبقى » مثلا لهذا فإن أدق وصف لتلك المجموعة هى أنها مجرد لقطات بارعة لكاتب أراد أن يرضى أشواقه الفنية فى التعبير القصصى .

وتجارب هذه المجموعة تنحصر فى (دائرة الجريمة) كما تحيا فى صعيد مصر ، وما يلابسها من تقاليد .

فقصة « البوسطجى » تصور حياة شاب قاهرى ، قادته الظروف إلى أن يوظف وكيلا لمكتب البريد فى قرية « كوم النحل » إحدى قرى مركز أسيوط . ولم يسبق لعباس (وهذا هو اسمه) أن غادر القاهرة ، فقد نشأ فى أسرة كل أفرادها موظفون صغار لم يبرحوا القاهرة [١] .

يشعر (عباس) بحزن وضيق نفسى ، إذ رأى فجأة فى أعماق الصعيد ، وفى جو لم يألفه منذ اللحظة الأولى التى تطأ فيها قدماه أرض (كوم النحل) « من ساعة ماحطيت رجلى فى البلد ما طقتهاش ، حسيت إنى محبوس ، فين

---

(١) دماء وطين : ص ٢٩ : ٣٠

مصر ، وشوارعها وناسها ، وفين الليل مليان نور ونسوان رايحة وجاية ، وحركة . . . لكن هنا . . . أهو الشباك قد املك . . . بص . . تلاقى إيه شوية طين مكوم ، وناس وسخين متملين ، وتومايدن المغرب كل واحد يتلم فى بيته . . والعتمة . ؟ ياباى من العتمه ياباى . . طول الليل حمير تنهق ، وكلاب تعوى . . أول امبارح جاموسة الجيران ماتت . . . قبل ما يلحقوها بالسكين فضلوا يصوتوا عليها . . وهات يا لطم . . . جنازة بحق وحقيق . . . : ماتمتش للفجر . . . [1] »

وبرغم هذا الجو الخانق الذى لاتقوى نفسية (عباس) على إيلافه والتكيف معه . . فإن مما يضاعف المحنة على « عباس » مكائد العمدة ضده ، والبلاغات الكاذبة المتتابعة حول الشاب المسكين ، والتى آخرها بلاغ (**فيه** ، ترك العمدة مكره وأناقته فى الأسلوب ، وعدل عن اللف والدوران وكتب بلاغا قصيرا ليس فى آخره تحريض . وفى بعض الأحيان يكون أسلوب العمد هو أصدق وسيلة للتعبير عن بعض جرائم الريف . . ومضمون البلاغ أن عباسا يقوم بمعاكسة بنات القرية وتسوق الأقدار إلى (عباس) شابا محققا ، هو أيضا من القاهرة ولا يقل عنه ضيقا بحياة الصعيد . . . يتخلى المحقق (حسنى) عن صفته الرسمية ، وتنشأ بينه وبين (عباس) علاقة إنسانية وثيقة ، حتى أن عباس (يعترف لصديقه ، بأنه بدأ يمارس هواية شاذة) تلك هى فض خطابات الناس وقراءتها ، ثم لصقها من جديد . . .

ومن خلال هذه الهواية الشاذة يكتشف (عباس) خيوطا كاملة لمأساة : بطلاها فتـــاة وفتى كلاهما من أسرة مسيحية ، تخف فى أوساطها نسبياً التقاليد الصارمة فى اختلاط الجنسين على أن بطلى القصة — وهما مراهقان — تم بينهما علاقة جنسية غير مشروعة ، يكون نتيجتها أن تحمل الفتاة سفاحا ، وتحاول بشتى الطرق إنقاذ الموقف ، لكن كل الظروف تتضافر ضدها ومن ذلك مثلا اختلاف مذهبى الفتاة ، والفتى دينياً ، وانتقال الفتى إلى

---

(١) دماء وطين : ص ٢٢

مدرسة بالإسكندرية ، وموت (أم أحمد) العجوز التى كانت تقوم — خفية بمهمة حمل رسائل الفنى من مكتب البريد إلى الفتاة فى منزلها ، حيث تمنعها التقاليد من الخروج إلى مكتب البريد وتسلم رسائل شخصيه لها .

على أن أخطر مافى موقف عباس أن (عباس) بعد أن يقرأ احد خطابات خليل يختم الخطاب سهوا — لا المظروف ، ثم يفكر فى طريقة يتلافى بها الخطأ فلا يجد . . .

ويحاول الكاتب — الذى يختفى وراء شخصية حسنى ان يبرر له بأسلوب غير مباشر مسلك (حسنى) فى فض الرسائل ، والاطلاع على ما بها من الأسرار ويدافع عنه ، فعباس قد أصبح يتتبع فى عمق إنسانى بالغ مأساة الفتاة « جميلة » ولم يعد الأمر مجرد هواية يمارس من خلالها حب الاستطلاع والفضول — وصار يغشاه الوجوم عقب قراءته كل خطاب من الخطابات المتبادلة ويكاد يحس بيد خفية تجذبه شيئا فشيئا من محبأ المتفرج المجهول إلى حلقة النزاع التى تضم رأسين لايشعران بالسيف المعلق فوقهما . . حتى يصبح الخطر واحدا للجميع .

ونعلم من خلال إفضاء عباس لحسنى بتطورات المأساة وهى تتجمع خيوطها شيئا فشيئا حتى تصل إلى القمة : فإن الفتاة البائسة (جميلة) ينكشف لوالدها أمرها ، بعد أن تفشل أمامها كل حيل الإخفاء أو التدارك .

ومضمون القصة — كما هو واضح من خلال أحداثها — هو صراع الإنسان ضد مصيره المحتوم . . . إنها تصور محاولات تبذل لإنقاذ موقف ، لكن كل المحاولات تبوء بالفشل .

ومن خلال ذلك نقاش لقضية هى من أخطر قضايا الوجود ومن أبرز القضايا التى تناولتها الفلسفات المعاصرة ، تلك هى « مسئولية الإنسان عن فعله » ؟

وينتهى الكاتب برأى فى القضية، « إذ ليس فى الدنيا مسئول» وهو يجرى هذا الرأى على لسان حسنى البوسطجى . . « ومين اللى فى الدنيا دى كلها مسئول ؟[1] . . . . .

إن الدنيا — على حد تعبيره أيضا (زى الطرشه . . ليه زى الطرشه . . علشان عمرها ماتبص وراها ... البنت المسكينة دى داستها وفاتت عليها[2]) .

وهكذا نلاحظ إنسانية المضمون فى هذه القصة ، رغم الإطار المحلى ، والواقعية النابضة بالصدق ، والبساطة فى السرد ، والحوار ، والشخصيات ، والأحداث ، مع قدرة فائقة على تصوير قطاع من قطاعات الريف فى صعيد مصر .

قصة فى سجن (أبو فوده) :

وفى القصتين الأخريين نلتقى بنفس الطابع فى المضمون ، وهو الطابع الإنسانى الفلسفى بل نلتقى بنفس القضايا التى طرحها الكاتب فى القصة السالفة . صراع بين الإنسان وقدره هذا مع عرض هذه القضايا التى تعد من أخطر قضايا العصر فى القالب المحلى ، وبأسلوب يمتزج فيه الفكر بالحدث امتزاجا موفقا .

إن (عليوى) فى (قصة فى سجن) فتى ريفى ساذج برىء كلفه شقيق العمدة أن يوصل قطيعا من الغنم إلى المنيا ، ووصف له الطريق ، إذ يكفى أن يحاذى « جسر الإبراهيمية » . وتسوق إليه المقادير فتاة من الغجر ، تتصدى له بكل وسائل الإغراء الجنسى ، بتحريض من قومها ، وما تزال الفتاة تستدرجه وتحتال عليه حتى تستولى — تدريجيا على ما معه من الغنم ، ثم ينقلب (عليوى) الفتى الريفى الساذج — قسرا — إلى لص متهم بالتبديد ، ويتنكر للفضائل الكبيرة التى ورثها من القرية أمام طائفة الغجر المشهورين باللصوصية فينتهى به الأمر إلى السجن ، ويقدم للمحاكمة .

---

(١) دماء وطين : ص ٨١

(٢) دماء وطين : ص ٨٠

فهذا أيضا صراع الإنسان أمام مصيره ، وهنا لايبدو الإنسان مسئولا عن شئ ، فالقيم (فى رأى الكاتب) يمكن أن تنهزم أمام سطوة الظروف العارضة

ونفس الشئ فى (أبو فودة) . . . حيث نلتقى بالفتى (جاسر) يخرج من السجن بعد أن قضى فيه خمسة عشر عاما ويقابل الناس (جاسر) فى ضيق وتخوف ، لأنه مجرم له فى الإجرام تاريخ .

نراه يلتقى بزوجة ابن خاله (إسماعيل) وهى امرأة فائرة الأنوثة ، كان ابن خاله قد وقع فى حبها ، وتقاضاه ذلك الحب أن يبيع كل ما يملك فى سبيلها ، ثم يعمل ضمن العمال فى (المحجر) الواقع فى أحضان الجبل .

ويسكن (جاسر) مع ابن خاله تحت سقف واحد ، على كره من إسماعيل الذى يخشى بأس (جاسر) .

ويقع ماكان (إسماعيل) يخشاه ، وهو أن (جاسر) يظل يتصدى للزوجة بشتى وسائل الإغراء حتى تستجيب له ، ويصبح وجود (إسماعيل) عقبة فى طريق (جاسر) الذى صار يحلم بالزواج من عشيقته ، ثم يصارحها بطويته ، فتترك له الحرية أن يسلك مايحقق له الهدف ، ويدبر (جاسر) مؤامرة فى (المحجر) تفضى إلى قتل (إسماعيل) . .

ولما كانت الجريمة مجهولة الفاعل . فقد خلا الجو أمام صاحبنا ليتزوج زوجة ابن خاله بعد مصرعه .

لكن الأقدار لا تتركه ، إذ تلاحقه بالقصاص العادل : فيصاب (جاسر) بالعمى على أثر تطاير شظايا لغم كان يحاول تفجيره أثناء عمله بالمحجر .

وإذا كان فى (أبوفوده) جديد ، من حيث المضمون ، فهو فكرة (القصاص) فإن جاسر قد شوهد بعد هـــذا وقد أصابه العمى على أثر حادث وقع له من المتفجرات المستخدمة فى المحجر أثناء عمله به . وهكذا تترصد العدالة الإلهية للمجرم الذى أفلت من عقاب القانون ، فوقع فى عقاب أشد .

أم العواجز

ويقترن بدماء وطين فى الزمن مجموعة (أم العواجز) وقد صرح لى الكاتب بأن دماء وطين مصاحبة لأم العواجز فى زمن الكتابة .

وإذا كانت (دماء وطين) قد تنوعت مابين الرواية ممثلة فى البوسطجى – والقصة القصيرة ممثله فى القصتين الأخريين – فإن أم العواجز قد خلصت للأقصوصة ، وإن حوت فى شطرها الأخير جملة لوحات تفنن الكاتب فى خلقها . . ولن تتطرق الدراسة هنا للوحات لأنها خارجة عن حدود الفن القصصى .

وتتفق هذه المجموعة مع سابقتها فى ظواهر عدة : فكلاهما قد تجنب (الالتزام) بقضايا اجتماعية مباشرة ، وآثر تناول قضايا إنسانية تتناول بدورها الوجود الإنسانى الرحيب . فى قالب محلى .

والشخصيات التى نلتقى بها فى المجموعتين هى شخصيات عادية من صميم مجتمعنا من الكادحين . . . ، والمطحونين . . . ورغم أنها شخصيات عادية ، فهى نماذج بشرية تمثل الطيب ، والشريف ، والخائن ، والطموح ، والمنافق ، والنفعى ، والوصولى .

ثم إن الكاتب فى المجموعتين يضغط على (خطورة الجنس) فى حقل العلاقات الاجتماعية فالإنسان مدفوع بقدرية الجنس إلى مهالك ماكان يود أن يتردى فيها .

ورغم هذا الاتفاق فى كثير من الظواهر بين المجموعتين ، فأوجه الاختلاف لا تخفى على الدارس . . . .

فعلى حين تدور أحداث (دماء وطين) فى القرية ، نرى أحداث أم العواجز تدور فى القاهرة .

وعلى حين تخلص المجموعة الأولى للاتجاه الواقعى يلاحظ أن المجموعة الثانية تبشر ببوادر الاتجاه الرمزى .

كما لا يخفى — فى معرض المقارنة — التفاوت الكبير من حيث المستوى الفنى بين المجموعتين فدماء وطين ترتقى القمة ، على حين تقف أم العواجز دونها فى كثير من المواضع ، تفتقر إلى التلقائية ، والخصوبة ، والأسلوب الفنى المتمكن . . .

إن دماء وطين — إذا قيست بها — تمثل عالما أكثر اتساعا وعمقا .

والآن نأخذ فى عرض بعض نماذج المجموعة التى تؤيد ماسلفت الإشارة إليه ، فى قصة (إفلاس خاطبة) يسعى بطل القصة إلى إحدى الخاطبات بحثا عن عروس تناسبه ، ولكنه ذات مرة يتعرض لتجربة عارضة تحول اتجاهه : إذ تلاحظ الخاطبة أن زر قميصه مقطوع ، فتعمد إلى تثبيته ، وأثناء انهماكها فى هذه المهمة العارضة ، تستهويه مفاتن صدرها إذ (يشاهد وكأنه حمامتان كبيرتان راقدتان فى عرش ضيق) ، فيقرر الزواج بها وتنقلب الخاطبة — التى أفلست — إلى زوجة ، ويصيبها الإفلاس بحكم هذا الزواج .

ولايخفى دور الجنس هنا ، كما لايخفى فى الأقصوصة عنصر المقارنة ، ومايشعر به القارئ تجاه الخاطبة من تعاطف وإحساس المفارقة ، فهى تقضى حياتها واسطة فى الزواج بين الناس من أجل لقمة العيش ، فماذا لو تخلفت عنها المفارقة ذات مرة . . . أيكون زواج الخاطبة إفلاسا أم يكون شيئا آخر . . والقصة جديدة تماما فى المضمون وقد جاء التناول جيدا .

أما قصة (كوكو) فتحكى قصة فتاة تفشل فى علاقتها بزوجها ، فتلجأ — غاضبة إلى بيت والدها . وهناك يجاور بيت الوالد شاب يعكف على هوايات من نوع أرستقراطى ، فهو يركب الخيول، ويقتنى مجموعة من العصافير (تعيش فى الأقفاص زوجين زوجين) .

وذات يوم يطير الببغاء (كوكو) من منزل الشاب إلى حيث يحط على شرفة بيت الوالد ، فتأخذه الفتاة ، وتذهب به إلى منزل الشاب ، وتجلس معه جلسة تساورها خلالها كل الرغبات .

والقصة هنا تفتقد عنصر الواقعية والصدق فى الحدث ، والشخصيات ، وتنفرد بالأجواء الغريبة التى تلقى ظلالا من الرمزية . والجنس فيها متحفظ لايكاد يستعلن إلا من خلف إيماءات الكاتب ، وإيحاءاته .

قنديل أم هاشم :

إذا ماالتقينا بعد هذا بمجموعة (قنديل أم هاشم) ، التقينا بمرحلة جديدة من حيث الاتجاه ونوع القضايا التى يتناولها الكاتب. . .

إنها مرحلة (الاتجاه الرمزى) وهو اللون الغالب على تلك المجموعة ، ونقول (اللون الغالب) لأن إحدى قصص المجموعة ، وهى (كنا ثلاثة أيتام) — لاتمثل الاتجاه الغالب فى المجموعة ، وإنما تقترب من الاتجاه الواقعى ، وإن كانت دون قصص المرحلة الأولى ، فهى قصة موقف ، تصبح الشخصيات فيها أقل وضوحا ، وأكثر خضوعا لأفكار الكاتب من خضوعها لمتطلبات الفن القصصى .

وكما أن (البوسطجى) هى أبرز العلامات فى مرحلة الاتجاه الواقعى ، فإن قصة (قنديل أم هاشم) هى العلامة البارزة فى مرحلة الاتجاه الرمزى . وكلا القصتين تتسع إلى آماد بعيدة ، وتتعدد شخصياتها ، ويبدو الكاتب فيهما فى قمة فنه .

(إن قنديل أم هاشم) بالمضمون الذى تناولته وفى جرأة مصدرها الثقة بقيم الشرق قد رسمت لمجتمعنا الجديد (خطة عمل) . فلا غرو أن تكون تلك (القصة) أشهر أعماله وأجدرها بالاحتفاء من القراء . والنقاد على السواء . .

ولاغرو أن يصرح كاتبها ذات مرة بقوله : أنا أزعم أننى بـ « قنديل أم هاشم » ، قد مهدت للثورة [1] .

---

(١) مجلة القصة : عدد (٤) السنة الأولى : ص ٢٨

إن (قنديل أم هاشم) حكاية رمزية تقدمية بكل مافى هذه الكلمة الأخيرة من معنى . . . إنها تنادى بالعلم مع احترام الإنسان ، وتدعو إلى أن يخضع التطبيق لظروف البيئة المادية ، والروحية وتاريخها ، وتراثها وهى إلى هذا تهاجم الفردية ، والانعزال ، وتبشر بدفء الاندماج ، وتنصر الاتحاد على الأنانية والحرية الزائفة ، وتحتفى بكل من الإيمان الساذج والإيمان المركب الذى هو حصيلة صراع ، وعذاب طويل . . لأن كلا منهما يؤدى إلى الارتفاع بالإنسان ، إلى الحياة الفاضلة : حياة العمل والإنتاج وحب الغير[1] .

والقصة بهذا الأسلوب الرمزى الذى أجملنا بعض دلالاته قد استخدمت الشخصيات للتعبير عن المضمون ، فإسماعيل رمز لمصر فى وثبتها الحضارية الجديدة ، وفاطمة النبوية هى رمز التقاليد العريقة فى روح شعبنا . . تلك التقاليد التى لاتقبل الاقتلاع ، وإنما تقبل التطوير الممتزج بروح العصر . . .

ورغم هذا لم تبد الشخصيات نمطية الطابع : مجرد دمى يستغلها الكاتب ، وإنما هى شخصيات حية لها إرادتها واستقلالها ، وقدرتها على أن تعيش فى وجدان القارئ .

وإذا كان الكاتب — لم يلتزم بقضايا اجتماعية محددة فى المرحلة الأولى — فإنه فى هذه المرحلة ، قد بدا كاتبا ملتزما ، وإن تكن القضية التى تناولها أكثر اتساعا من القضايا الاجتماعية التى دأب معاصروه — من القصاصين — على التزامها : تلك هى قضية (الصراع بين المادية والروحية) أو بمعنى آخر (الصراع بين العلم القائم على السببية والحواس ، والعالم القائم على الصوفية) .

والقضية — بشكلها المحدد — لم تكن من القضايا المثارة على مستوى العاديين من الناس وإنما كانت من أخطر القضايا التى طرحت بين المثقفين ،

(١) مجلة القصة : عدد (٤) السنة الأولى : ص ٢٨

وهم يفتحون عيونهم على قيم جديدة كانوا قد حملوها معهم من أوروبا ، ولم يكونوا قد ألفوها فى مجتمعهم من قبل .

والقنديل — قبل كل شئ — قد جلبت لكاتبها من الذيوع والحديث مالم تجلبه سواها حتى أصبح اسم يحيى حقى قرينا بقنديل أم هاشم . . وهى فى إيجاز تحكى قصة شاب هو . . إسماعيل يقطن حيا من أكثر أحياء القاهرة شعبية ، وتعلقا بالأوليـاء ، وهو حى السـيدة زينب ويسافر (إسماعيل) إلى انجلترا لدراسة الطب . ثم يعود وفى رأسه طنين ثورة عارمة على تقاليد بلده خاصة مايتعلق منها بالتداوى .

ويتضاعف حنق (إسماعيل) وسخطه على قيم مجتمعه ، حين يرى تزاحم مرضى العيون على مقام السيدة زينب ليعالجوا مرضهم بقطرات من زيت القنديل يدفعها إليهم أحد رجال المسجد . ومن بين هؤلاء المرضى قريبته (فاطمة النبوية) التى يفاجأ بها ذات ليلة وهى بين يدى أمه تقطر لها فى عينيها الرمداوين قطرات من زيت القنديل ، فإذا به وقد قفز من مكانه كالملسوع « ومن عجب أن يرى هذا المنظر فى أول ليلة عاد فيها من انجلترا . وفحص عينى الفتاة فراعه ماحل بهما من تلف . فصرخ فى أمه بصوت يكاد يمزق حلقه » حرام عليك الأذية حرام عليك . . أنت مؤمنة تصلين ، فكيف تقبلين أمثال هذه الخرافات والأوهام[١] .

وأصر إسماعيل فى هذه الليلة على (أن يطعن الجهل . والخرافة فى الصميم طعنة نجلاء ولو فقد روحه) فتوجه من فوره إلى مقام السيدة زينب والتفت إلى الشيخ درديرى يناول رجلا معصوب العينين بمنـديل نسائى زجاجة صغيرة فى حرص . وتستر ، كأنما هى بعض المهربات . . . لم يملك اسماعيل نفسه . . . فقد وعيه ، وشعر بطنين أجراس عديدة ، وزاغ بصره ، ثم شب وأهوى بعصاه على القنديل فحطمه وتناثر زجاجه[٢] .

---

(١) قنديل أم هاشم : ص ٤٠

(٢) قنديل أم هاشم : ص ٤٤

واستنقذ (الشيخ درديرى) إسماعيل من بين الجموع التى كادت أن تفتك به ومرت أيام كثيرة ، وإسماعيل لايغادر الفراش ركبه العناد ، فأدار وجهه للجدار لايكلم أحدا ولايطالب شيئا . . .

ولما أفاق بدأ يفكر : هل يعود إلى أوروبا ليعيش وسط أناس يفهمون الحياة ؟ إن الجامعة عرضت عليه منصب مساعد أستاذ فرفضه بغباوة ، ولعلهم يقبلونه الآن إذا طلب[1] .

ويظل إسماعيل يعالج فاطمة بكل ماأوتى من خبراته التى تلقاها فى أوروبا ولكن العلاج لايجدى .

على أن إسماعيل ، وقد أهمل شعائر دينه ، وراح يسخر من قيم مجتمعه الروحية ، قد وجد نفسه فى ليلة القدر مسوقا بقوة خفية إلى مسجد السيدة زينب ، وهناك استيقظت فى أعماقه أسرار مفاجئة ، فإذا به يهتف (لقد زالت الغشاوة التى كانت ترين على ، لاعلم بلا إيمان[2] .

وبعد هذه التجربة يعود ليمارس مهنته ولكن بعد أن مزج بين حقيقتين هما : الإيمان والعلم ، واستمسك من علمه بروحه وأساسه ، وترك المبالغة فى الآلات والوسائل ، اعتمد على الله ثم على علمه[2] ....

إن قنديل أم هاشم بمضمونها هى شقيقة عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم . كلاهما يجسدان فكرة الصراع بين القيم المادية ، والقيم الروحية . بين الغرب والشرق . ثم هى بعد انتصار لفكرة الإيمان ، ودفاع حار عن قيم الشرق ومثله الروحية وسخريته من علم الغرب الممعن فى ماديته .

وقد تولدت هذه الفكرة فى أذهان المثقفين كنتيجة حتمية للاحتكاك الفكرى بين الشباب الشرقى الممتلئ غيرة وحماسة لقيم الشرق وبين الغرب

---

(١) قنديل أم هاشم : ص ٤٧

(٢) قنديل أم هاشم : ص ٥٤

(٣) قنديل أم هاشم : ص ٥٧

بقيمه المفرطة فى المادية ؛ على أثر النهضة الجديدة التى عمت كل شبر من أرض الشرق العامر بالروحانيات . وكانت هذه النهضة تمثل تيارا جديدا وافدا من الغرب .

صح النوم :

تقع حوادث « صح النوم » فى قرية مصرية لم يحدد لنا الكاتب اسمها ، كل ماقاله بصددها أن قطار السكة الحديد لايقف عندها ، لعدم وجود محطة بها (لاحظ الرمز هنا) .

وهذه القرية تمر بعهدين : عهد الأمس ، وعهد اليوم فهى فى أمسها — زاخرة بألوان الفساد ممثلة فى (الخان) الذى يمتص طاقات القرية البشرية والمادية ، ويدع رواده بقايا بشر بعد أن يسلبهم أخلاقهم ، وأموالهم (إذا أتى المساء — سواء أكان القمر هلالا أم بدرا — وفرغ الرجال الكادحون من عملهم تسلل بعضهم إلى الخان حيث يشربون النبيذ ويلعبون الورق) [1] .

هذا فضلا عما تموج به القرية من نماذج سلبية عاجزة تحيا حياة فردية انعزالية . يقف على رأسهم ، صاحب الخان نفسه ، وضمن القائمة يأتى (الفتى الفنان) وهذا الفتى أبوه أغنى تجار الحبوب فى قريتنا ، ليس له ولد غيره ، يدخل مخازنه ، ويسافر للأسواق ، وهو مطمئن النفس صادق النظرة ، والحساب ، لعلمه أن وراءه ابنه يحل محله ، ويقيم مجده ، إذا أقعده المرض ، أو خطفه الموت . ودفع ابنه للمدارس ، حتى إذا نال الشهادة الثانوية جذبه لمتجره ، وأمره أن يلازمه فيه كظله ، وأن يصحبه فى أسفاره آملا بذلك أن يشتد عود الصبى ، ويألف المشقة والصبر ويفهم أسرار التجارة ، فهى عنده لاتستقى من الكتب ، بل تكتسب بالممارسة والمران[2] لكن الفتى ينصرف عن والده إلى الفن ، ولكن — حتى ممارسته للفن — تأتى مطبوعة بالانحراف .

---

(١) صح النوم : ص ٧١

(٢) صح النوم : ص ٦٢

كما نلتقى فى هذا (الألبوم) — على حد تعبير الكاتب — بنماذج أخرى، منها نموذج للمجهود والاندفاع وراء الأهواء ممثلا فى فتاة تترك ابن عمها (القصاب) وتهرب مع مهرج سيرك ينزل القرية فى إحدى جولاته ، وبموت الزوج ، ومع هذا فإن ابن العم يسع ابنة عمه بأبنائها ويحتضنها بين قلبه الكبير ، ومع هذا ماتلبث الفتاة أن تتمرد جاحدة بالجميل فتتركه هاربة مع (صبى طحان) .

على حين غفلة يعود للقرية واحد من أبنائها المخلصين هو (الأستاذ) يحمل قلبا مليئا بالحماسة لإصلاح القرية .

هذا هو القسم الأول من الرواية ، الذى يمثل ماضى القرية ، أما القسم الثانى منها ، فإنه يمثل حاضر القرية أو (الصحوة) ولندع الكاتب يحدثنا بأسلوب (الترجمة الذاتية) فى أحد فصول الرواية : « أول نبأ وصلنى عن القرية بعد أن عدت إلى العاصمة تلقيته من فم صراف التذاكر ، سألته تذكرة لمحطة الجسر ، فالتفت إلى — مندهشا — وقال : صح النوم : ألاتعلم؟ إن هذه المحطة قد ألغيت منذ شهور ، واستبدلت بها محطة أخرى ؟ فأدركت أن الأستاذ قد نجح فى تحويل الخط إلى قريتنا[1] .

(لاحظ الرمز الذى يشير إليه تحول خط السكة الحديدية إلى القرية) .

وتتوالى التحولات فى حياة القرية : إذ يصبح (الأستاذ) هو عمدتها ، بعد أن تخلصت القرية من عمدتها الفاسد ، كما تتحول حياة الأشخاص بها ، إذ تتخلى عن عزلتها وفرديتها إلى الارتباط بالجماعة ، بعد أن حددت الحركة الإصلاحية الهدف ، وأوضحت الرؤية أمام الجميع ؛فصاحب الحان ينصرف عن حرفته ويغلق الحان ، والقزم الذى كان يستغل ثراء زوجته ويقضى أكثر أوقاته فى الحان قد تاب الله عليه ، فلم يعد يتذوق الخمر منذ إغلاق الحان ، بل صار من الملاك فى القرية[2] .

---

(١) صح النوم .
(٢) صح النوم : ص ١١٠

كما أن القرية تدب فيها حركة البناء الشامل، ويزول عنها عهد الوساطات، والشفاعات وتنعم القرية المتحولة بكثير من مقومات الحياة الاشتراكية السليمة، كالتكافل الاجتماعى الذى يحل محل الصدقة(١)، وكالتصنيع(٢) الذى صار علامة هامة فى زيادة الدخل فى العصر الحديث ثم إن أساس العلاقات أيضا فى القرية المتحولة. قد تبدل: إذ صارت مصلحة الجماعة مقدمة على مصلحة الأفراد(٣) إلى غير ذلك.

وهناك بعد هذا ملاحظات حول القصة (؟) من حيث المضمون: وأول تلك الملاحظات هو أن الكاتب فيها قد اتضح (الالتزام) لديه على نحو لم تألفه (القنديل) أو (دماء وطين).

والخط الالتزامى — كما هو واضح — يتمثل فى تناول قضية تحول المجتمع المصرى فى ظل ثورته.

لكن... يحيى حقى — كفنان — يضيق بالالتزام الذى ينحدر بالفن إلى مهاوى التقريرية والأساوب المباشر، وهو يرى فى أثواب الرمزية منقذه من هذا التردى، حتى يحتفظ لعمله بعنصر التجربة، وهو القوام الطبيعى للعمل الفنى.

فإذا كان المضمون واقعيا فى (صح النوم)، و(القنديل) فأسلوب التناول رمزى يضفى على المضمون روحا شاعرية، وظلالا تجعله يحيا فى وجدان المتلقى على نحو ماعاش فى وجدان الفنان... لكن (الرمزية) التى اختارها ليتناول بها أفكار مرحلة التهيؤ الثورى (ممثلة فى القنديل) أو مرحلة (التحول الثورى ممثلة فى صح النوم)... هذه الرمزية لم تكن الرمزية الضبابية القائمة التى تتداخل فى إطارها معطيات الحواس إلى حد الفوضى وتضطرب فيها الرؤية

---

(١) صح النوم: ص ١١٤

(٢) صح النوم: ص ١١٤

(٣) صح النوم: ص ١٢٠

إنها ليست هدفا مقصوداً لذاته ، وإنما هى الإطار الذى يلقى على الرؤية الفنية ظلالا من الافتتان الرائع فلا يفقد المضمون وضوحه .

وإذا كان الكاتب قد اختار (قرية) لتكون المسرح الذى تدور على مهاده أحداث قصته فقد اختار القرية التى عايشها ، وألفها أثناء إقامته بالصعيد معاونا للإدارة ، نفس القرية بأجوائها وشخوصها .

كل ماهنالك أن الكاتب قد مزج القرية هذه المرة برؤيا رمزية حالمة .

فالخمارة — مثلا — التى رمز لهـا ببؤرة الفساد — هى نفس الخمارة التى ألف الكاتب نظائر لهـا فى منفلوط إذ لم تخل منفلوط من خمارة تقع وسط البندر ، يملكها أجنبى [1] .

حتى السيرك الذى أغرم به يحيى حقى ، وقدم لنا عنه فى مذكراته صورة تفيض بالروعة والإنسانية ، حتى هذا السيرك لم تخل منه (صح النوم) وهو يصف لنا كيف توطدت العلاقة بين فتى السيرك ، وابنة عم القصاب (الطيب) .

ثم العمدة رمز (الحكم الفاسد) ، والشيخ رمز النفاق ، كلها نماذج نلتقى بها فى قرية يحيى حقى الواقعية وهو يسطر لنا مذكراته (خليها على الله) .

إن (خليها على الله) إذن هى المصدر الكبير للرؤيا الواقعية المباشرة (ودماء وطين) هى نموذج رائع للرؤيا الواقعية الفنية ، بينما (صح النوم) نموذج للرؤيا الرمزية التى التقطت عناصر تجربتها من واقع عاشه الفنان ، ثم حول عناصره إلى تجربة رمزية .

عنتر وجولييت :

إذا ماوصل بنا المطاف إلى مجموعة (عنتر وجولييت) آخر ماأصدر الكاتب من مجموعات قصصـية وجدنا الكاتب يسير فى خط لم يفقد ملامح البداية والوسط .

---

(١) خليها على الله : ص ١٦١

فنحن فى هذه المجموعة نلتقى بالكاتب (الملتزم) حينا ،و (الفنان)الذى يعيش للفن) حينا آخر ، كما نشاهد فى (عنتر وجوليت) نماذج (رمزية) مماثلة لرمزية مرحلة (النشأة) ومرحلة (الوسط) على السواء . كما نلتقى بالكاتب الذى يؤثر فى تناوله الاتجاه الواقعى .

وإذا أردنا التحديد الدقيق قلنا ؛ إن عنتر وجوليت تحمل من ملامح (أم العواجيز مرحلة النشأة أكثر مما تحمل من (دماء وطين) ، و (القنديل).

فهنا ترتبط أحداث فى قالب (الأقاصيص) ، ونفس الشىء فى (أم العواجز) .

وأقاصيص تلك المجموعة تلتقط تجاربها من مجتمع القاهرة وهو مايلاحظه الدارس فى (أم العواجز) — حتى المضـــمون فى المجموعتين — كثيرا مايتشابه كما نرى بين (سوسو) فى مجموعة (عنتر وجولييت) و(زجاجة بغير مرآة) فى مجموعة (أم العواجز) .

وإذا كان الكاتب فى (أم العواجز) قد التفت إلى فنه الذى استهواه منذ البداية وأعنى به فن اللوحات ، فآثر به الشطر الأخير من هذه المجموعة ، فقد حدث نفس الشىء فى مجموعته (عنتر وجولييت) . وإن نص فى الأخيرة على ذلك صراحة ، سواء فى العنوان (عنتر وجولييت ، قصص ولوحات) أو فى المقدمة .

ولايمنع هذا من تسجيل بعض وجوه الاختلاف بين المجموعتين ، واتى أبرزها : ، أن عنتر وجولييت تمثل فى أغلب أقاصيصها الفن القصصى المتقن ، الذى يعرف أصول (الفن الأقصوصى) . . . ويواجه مشكلة اللغة مواجهة قائمة على قواعد وأصول مرعية .

وعلى نقيض ذلك مجموعة (أم العواجز) ، التى لاتقوم على فن متقن .

ومع هذا تمتعت (أم العواجز) بخصوبة وتلقائية افتقدتها فى الأغلب الأعم (عنتر وجولييت) .

والآن نتناول بعض نماذج تلك المجموعة لندلل من خلالها على صدق ما أبديناه من ملاحظات . .

فى أقصوصة (السلم اللولبى) نلتقى بفرغلى صبى المكوجى الذى يتردد على العمارة الكبيرة فى مدخل مصر الجديدة . . وهذا الصبى — على صغره — قدر عليه أن يحمل عبء التزامات اجتماعية فى هذه السن المبكرة ، فهو قادم من الصعيد لكى يتكسب من حرفة يستطيع بها أن يعول أسرة تتألف من أم وأخ وأخت أصغر منه ، تقيم فى قرية فى حضن الجبل . أما أجره اليومى فهو عشرة قروش ، يصرف نصفها ، ويدخر — مع المعلم صاحب الدكان — النصف الآخر ليبعث به إلى أسرته البائسة .

ذات مرة تحدثه نفسه أن يصعد إلى شقة أحد الزبائن من السلم المعتاد — سلم السادة — وليس (السلم اللولبى) المخصص للخدم ومن فى حكمهم ، ثم دق جرس إحدى الشقق ، لكنه فوجىء بالكلب (ركس) يهاجمه ويعضه محدثا فى جسده الضعيف جرحا ، ويقع (فرغلى) مغشيا عليه ، وتخشى السيدة — صاحبة الشقة — عاقبة هذا من الناحية القانونية ، فترضى الصبى ببعض الحلوى ، بل تعده أن تدفع له بصفة دائمة بعض المال ، لكنها — حين اطمأنت إلى شفاء الصبى — بدأت تتصور أنها « وقعت ضحية استغلال دنئ » فتكف عن دفع ما كانت تدفعه بسخاء ، وتغرى به الطباخ ليصرفه بمبلغ زهيد ، وفى هذه المرة « نزل فرغلى على السلم على مهل مطأطىء الرأس ، كسير الخاطر يتعثر فى خجله ، وحين هبط إلى الطريق ، رفع نظره إلى الشقة ، وسار وهو يقول لنفسه « إيه يا آخويا الناس دول . . ما يحنوش على الواحد إلا إذا الكلب عضه[1] . »

فالقصة تلتقط تجربتها الدقيقة من حياة طبقة كادحة ، بل من أدنى مستويات هذه الطبقة والمضمون هنا يجسد لنا ظاهرة (التطلع الطبقى) المنهزم لدى تلك الطبقة ، فالغلام يعدل عن « السلم اللولبى » إلى « السلم البريمو » ، لكنه يصدم

(١) عنتر وجوليت : ص ٣٤

منذ التجربة الأولى حين ينهشه الكلب . : ثم هى تجسد طبيعة العلاقة بين الطبقة (الأرستقراطية) و(الطبقه الكادحة) فهؤلاء الأستقراطيون، قد باعدوا، ما بينهم وبين (الفقراء) وعندما يضطرون إلى بذل العطف ، وإظهار الرحمة يكونون مرغمين بدافع من الرغبة ، أو الرهبة فليس فى تعاطفهم إخلاص ، أو تجرد .

والالتزام فى الأقصوصة — بعد هذا — واضح ، بل هو أوضح هنا على نحو لا يتوافر فى أقصوصة أخرى من نفس المجموعة .

وأسلوب المعالجة أسلوب واقعى ، وإن استعان الكاتب أحيانا بالتعبيرات الرمزية الموحية كما فى وصفه لسلالم الخدم اللولبية « سلالم مدسوسة أحيانا فى مناور كالبئر السحيق لم أر فى حياتى مثل هذه المناور وجها كالحا دميما مقبضا ينطق بفساد الضمير ، وقاذورات الجوف فتظن أنها جحر سكانه من الفيران[1] . »

ولا يخفى ما تمتعت به تلك الأقصوصة من خصوبة فى تصوير سلوك (نفيسه هانم) تجاه (فرغلى) حين سقط مغشيا عليه من أثر العضة ، وتصوير الكلب ركس من خلال رؤية الصبى . وصور الصاعدين والهابطين على اليسلالم اللولبية .

ولا يخفى ما فى الأقصوصة من عنصر المفارقة ، وهى تستعرض لنا فى إيجاز بارع ملامح طبقتين متباعدتين أشد التباعد فى أوضاعهما المادية ، وقيمتهما الروحية . من أجل هذا كله تأتى(السلم اللولبى) فى الذروة إذا قيست بنظيراتها الأخريات . . فى نفس المجموعة .

أما أقصوصة (عنتر وجوليت) التى سميت المجموعة باسمها فإن بطليها كلبان، هما (عنتر) كلب أسود غطيس، أجرد ، تملكه سيدة متوسطة الحال

---

(١) عنتروجولييت : ص ٢٣

وأما (جوليت) فتملكها (الست إجلال هانم) وهى من طبقة أرستقراطية .
وعلى حين نجد (عنتر) . كما يصف الكاتب :—

كلب وقاح ، سككى . . .

أظافره طويلة . . .

إذا مشى . . .

حسب أنه يمشى على ألواح من الزجاج . .

فإن (جولييت) على حد وصفه أيضا لاتخرج فى صحبة (إجلال هانم) إلا فى السيارة . . لا تتخطى وحدها أبواب الفيلا .

ويتصاحب (عنتر وجولييت) ذات مرة بحكم تجاور سيدتيهما فى المسكن لكن الأقدار توقعهما فى يد فرقة الشرطة المكلفة بجمع واصطياد الكلاب الضالة .

أما جولييت . . . فتسرع صاحبتها إلى تخليصها من محبسها بعد دفع رسوم مالية مقررة ، واستخراج ترخيص خاص . .

وأما عنتر . . . فتظل صاحبته تحاول تدبير المبلغ اللازم لتخليصه . . . لكن فى النهاية لا تجد معها سوى مبلغ يلزم مصروف اليوم . . وبعد تردد وضيق ، تضطر — راغمة إلى ترك (عنتر) يلقى أجله المحتوم .

والملاحظ أن الأقصوصة تحمل هى الأخرى مضمونا اجتماعيا . . إذ تكشف لنا بطريق المقابلة عن مأساة الانهزام النفسى أمام ضيق الإمكانيات المادية ..

لكن من خلال هذا المضمون ، يبرز لنا عنصر المقابلة فى الأقصوصة مضمونا آخر ذا طابع (فلسفى إنسانى) هو أن الحيوانات تشارك الإنسان مصيره ، وتحكم حياتها — هى الأخرى — قدرية محتومة[1] .

---

(١) أخبرنى الأستاذ يحيى حقى ، أن الفكرة الأخيرة هى المضمون الذى قصد إلى تجسيده فى تلك الأقصوصة .

والقصة هى تطوير لأقصوصة (فلة مشمش لولو) أول أقصوصة نشرها الكاتب فى جريدة (الفجر) بتاريخ ١٥-٧-١٩٢٦ .

وواضح أن الأخيرة ، مجرد صورة لموقف . : بينما (عنتر وجولييت) تجسيد لموقف محدد مع فارق آخر بين الاثنتين ، هو جودة المعالجة ، والحبكة فى (عنتر وجولييت) وضعفهما فى الأخيرة كما أن الحيوان فى الأقصوصتين يلعب دور (الشخصية) ومصيره هنا مرتبط بمصائر الآدميين الذين يرافقهم

* * *

أما النوع الثانى فى المجموعة ، فيتجه الاتجاه الرمزى ، ويمثله (السرير النحاس (، (سوسو . . .) . . . لكن الرمزية هنا تصل إلى درجة من الإبهام ، بحيث يجهل المتلقى طريقه إلى المضمون :

لهذا فإن كل ما يستطيع المتلقى أن يلتقطه هو نوع من الظلال التى تشع فى وجدانه تأثيرات نفسية متباينة . فإذا حاول تفسيرا للمضمون ، جاء التفسير — بطبيعة الحال ذاتيا ليس فيه طابع الحسم الموضوعى .

والأقصوصة فى إيجاز — تحكى حالة « أسرة متوسطة الحال — تدهورت بعد موت عائلها ورفضت (الست عديلة) أن تتزوج لخشيتها على ابنتها الوحيدة (زينب) من غوائل زوج الأم [1]» :

والست عديلة سيدة أصيلة ، لهذا فهى عندما تزوج ابنتها تصر على أن تشترى لها سريرا خشبيا من الطراز الحديث ، وتقول لها ، لا يغرنك المظهر.: انظرى ظهر هذه القشرة اللامعة ، ستجدينه من خشب الصناديق ، وما هو إلا صيف وآخر حتى يتشقق ، وينفلق ، وهيهات له أن يقوى على العزال ، والشيل ، والهبد . وقالت لها أيضا« وح تعششى عليك البق ، وتشيلى همه ليـه ؟ [2]. »

---

(١) عنتر وجولييت : ص ١٣
(٢) عنتر وجولييت : ص ١٥

ويتم شراء السرير النحاس ، وتتحرى الأم شراءه من نوع قديم (أصيل) لم يكن من الطراز الحديث المطلى بالنيكل . أعمدته مضلعة ، وطولها نصف متر ، بل من طراز قديم[١] . »

وتمر سنوات على زواج زينب ، وقد طال العهد بالسرير وإذا الزمن يبلى النحاس ، كما يبلى الخشب ، طارت عساكره وانكشفت أنياب المسامير وأصبحت تؤذى عند اللمس ، ولكن أولاد الأصل خيرهم فيهم[٢] .

وفى إحدى زيارات (الست عديلة) لابنتها تصاب فجأة بحمى فى المخ ، فترقد عند ابنتها على السرير النحاس ، وهنا تخاطب (زينب) نفسها[٣] « ستبقى رائحة أمك فى هذا السرير الذى ماتت فيه أمك ، ثم تنعمين بالراحة أتبيع السرير ؟ ومن الذى يشتريه ، وأين تجد مثله ، ولو خرج بيت . . هل تتركها فى السرير ، لأنها ترفض أن تؤمن بأن أمها ستموت ؟ هل تنزلها عنه رحمة بلياليها القادمة ، وتحكم بذلك أنها ميتة قبل طلوع الفجر ، تكتب بنفسها صك وفاة أمها قبل الأوان[٤] » .

وينتهى الأمر بالست عديلة إلى الوفاة ، ولا تكون وفاتها على (السرير النحاس) الذى أصرت على شرائه لابنتها يوم أن كانت تعد (جهاز الزواج) بل على مرتبة فى حجرة الضيوف .

ويحرص الكاتب هنا على إثارة أجواء نفسية مبهمة . . . فعندما تنقل (الست عديلة) إلى السرير النحاس قبل وفاتها (انقبض قلب زينب حين خيل إليها أن دندنته هذه المرة نطقت على غير عادتها بالرهبة والوجوم .

لكن السرير بدأ رغم رحابته كأنه مفصل على قدها ، فهكذا يكون لقاء الكفء بالكفء ، والأصيل بالأصيل . هل هى واجهته التى تشبه سور

---

(١) عنتر وجولييت : ص ١٦

(٢) عنتر وجولييت : ص ١٦

(٣) استخدام الكاتب المونولوج الداخلى

(٤) عنتر وجولييت : ص ٢٠

المقام ؟ أم هل هو المصحف الشريف النائم داخل كيسه الأخضر المترب ؟ أم عتمة المساء ؟ أو ترجيع هذه البومة التى كانت هجرت الحى منذ أيام طويلة ، ثم لم تشأ أن تعود إلا فى ليلتنا هذه لتحط على سور الخرابة المجاورة كأنها على موعد لتطلق صيحتها المشئومة ؟ . . لا أحد يدرى إنما ملأ الحجرة إحساس بأن السرير النحاس يتهيأ ليقوم بنبل وكبرياء بوظيفة جديدة عليه استقبال عزرائيل ومشهد طلوع الروح . . . . وها هو يستعد الآن بلا تذمر ليكون ضريحا[1] .

ولا يخفى ما تثيره تلك الصورة الرمزية من إحساسات مقبضه (الموت — عزرائيل — الضريح — البومة والخرابة . .) هذا إلى جانب ما تثيره من دلالات دينية غامضة (مصحف داخل كيسه الأخضر المترب) ، (سور المقام) .

أما (السرير النحاس) فمن الممكن أن يكون رمزا لأصالة الطبقة المتوسطة (لاحظ أن الكاتب قد حدد لنا الطبقة فى بداية القصة) ، حيث تصر الست عديلة على ألا تشرى سواه . .

وهذه الطبقة المتوسطة ، حين تعتصم بأصالتها لا يخدعها بريق الجديد . . فقد يكون زائفا . . أما القديم ، فهى أكثر ثقة به .

أما الإشارة إلى (المصحف) ، و(المقام)فلعله إيحاء بميراث تلك الطبقة الروحى . .

وقد حاول الكاتب هنا محاولة موفقة إذ مزج بين السرير النحاس، وبين الشخصية الحقيقية ، وجعل السرير بهذا المزج شخصية رمزية نابضة بالحياة والحركة ، لكنها الحركة الرمزية اللامحسوسة ، فالسرير أصيل . والست عديلة أصيلة ، وهو عندما يتهيأ لاستقبالها يتهيأ لاستقبال الكفء بالكفء

---

(١) عنتر وجولييت : ص ١٩

ولعل السرير النحاس دفاع عن قيم الطبقة المتوسطة ، تلك الطبقة التى ينتسب إليها الكاتب . . . ويحرص فى أكثر أعماله على الدفاع عنها ، والإشادة بذخائرها وقيمها .

خليها على الله :

من خلال الدراسة التى سلفت ، والدراسة المقبلة . . لا يكون خافيا تأثير حياة الكاتب على إنتاجه الفنى ، إذ أن الحياة هى بالنسبة للفنان — خاصة — محصلة تجاربه .

ونحن نضع دراسة (خليها على الله) عند منتصف الطريق حتى تستبين المعالم بما قد تلقيه هذه المذكرات من أضواء على ما سلف ، أو ما سوف يأتى من دراسة .

وإذا كنا فى وقفات سلفت ، قد أشرنا إلى (خليها على الله) وحرصنا على إيجاد الصلة بين الظواهر هنا ، والظواهر فى الأعمال القصصية . . . فلابد من وقفة تطول ، تتجه إلى المذكرات ، فتوليها مزيدا من الدراسة ، باعتبارها المصدر الكبير للروافد المختلفة .

إن (خليها على الله) هى مذكرات الكاتب التى يسجل فيها قطاعا هاما من حياته ما بين دراسـته فى الحقوق مع إشارة إلى حياته فى أسرته ، هى على وجاوزتها تلخيص لملامح هذه الحياة وتنتهى بانتهاء مدة عمله بالصعيد إلى حيث يستدعى للعمل بالسلك الدبلوماسى .

ورغم أن عمله بالصعيد لم يستمر سوى سنتين ، فإن المذكرات قد آثرت هذه الفترة بمزيد من الاهتمام : فمن حيث الكم قد استأثرت بأكثر من نصف الكتاب ، إذ تستغرق ما يقرب من مائة صفحة (٧٠ : ١٧٣) على حين تبلغ عدد صفحات الكتاب كله — بما فيه مقدمة الكاتب (١٧٠ صفحة)

أما من حيث الكيف . . فمما لا شك فيه أن الكاتب قد بدأ بكتابة هذا فى أوج فنه . . وهو يعرض لنا صورة نابضة عميقة عن حياته فى تلك الفترة .

حتى ليصح القول بأن حديثه عن (الصعيد) هو الهدف من كتابته هذه المذكرات .

لقد التقى الكاتب بالجريمة وجها لوجه بحكم عمله ، وعايش التقاليد والبؤس الذى يحيا فيه أهل الصعيد ، والمعاناة الصابرة للمظالم التى عاش ريفنا المصرى أقسى لحظاتها فى تلك الفترة .

وقد صور لنا الكاتب هذه المعاناة من خلال المواقف الصادقة البعيدة عن التهويل والتزييف ، النابضة بالحركة والحياة ، وبأسلوب ساخر تمتزج فيه الفكاهة بالأحزان ، والسخط بالشفقة . خذ مثلا هذه الصورة التى يعرضها تحت عنوان (فراغة عين)[1] مبينا لنا أسباب الهوة القائمة بين الفلاحين والحكومة فى العهد البائد « كان مما يزيد الهوة بين الفلاحين ، والحكومة فى العهد الماضى ، الذى أتحدث عنه ، أن بعض الموظفين لا كلهم كانت عيونهم فارغة هم الذين حملوا الفلاح على أن يصف عملاء الحكومة عنده تارة بأنهم « أجرية » وتارة بأنهم من الشباحين ، يجهر بهذا القول ، ولا يخفيه . استقر فى ذهنه أن هؤلاء الموظفين يعتقدون أنه راقد على كنز وأن خيرات أرضه موفورة مبذولة » .

لا أزال أذكر يوم أن ذهبت مع المأمور للتحقيق فى واقعة إلى قرية ، ونزلنا على عمدتها رأيت التحقيق خليقا أن يتم فى ساعة ، أو ساعتين — على الأكثر ولكن المأمور أخذ يمطه مطا شديدا ، ويقول للمتهم :

— وكمان سين إيه قولك فى أن . . .

سؤال فارغ لا يقدم ، أو يؤخر ، والعمدة يلازمنا تارة ، ويغادر القاعة تارة أخرى قلقا ، كأنه فى ورطة ، حتى يحل موعد الغداء ، وحل المأمور أزرار سترته ، وانكشف بطنه ومال برأسه على الدكة ، وتشبثت قدماه بالأرض .

---

(١) خليها على الله : ص ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩

وجاءنا الطعام تزينه دجاجة سمينة « راجع التسعيرة من فضلك »

لم نكد نخرج من الباب حتى أقبلت امرأة تصرخ ، وتولول ، وكادت تمسك بتلابيب العمدة — ياعمدة حرام عليك — ما لقيتش إلا واحده وليه غلبانة زى حالاتى تاخد فرختها وهى سارحة فى السكة . حرام عليك تنزل لك بالسم الهارى .

ويحيى حتى قد عاش مع الفلاحين فى القرية المصرية بقلب الإنسان الذى يدرك بعمق جوانب مأساتهم ، وليس بعقل الموظف الحكومى الذى يلزم حدود الوظيفة ، كما أنه حاول أن يعطى المثل النبيل لما يجب أن يكون عليه الموظف من نزاهة وعفة نفس ، لهذا كان يرفض الرشوة ، أيا كانت صورتها اختلط الرثاء بالحزن والغضب ، حين دق بابى بعد العشاء ذات ليلة رجل له عمل عندى ، لم أكد أوارب الباب حتى مرق منه ، فكأنه هارب يلتمس النجاة . يده وراء ظهره ، ولما اطمأن أن لا ثالث معنا أعادها إلى الأمام ورفعها إلى علو وجهى — وهى مسافة قصيرة [١] — يطلب إلى عينى وهو يبتسم أن تتمليا من بهاء سمكة كبيرة تتدلى من حبل من خوص ، تلمع فى العتمة ، وهم يقربها أيضا إلى أنفى . هذه هى رشوته لى ، لم يكن غضبى لإقدامه على شراء ذمتى ، بل لحكمه على بأنى رجل بطنى شباح فارغ العين ، ما أظن أنه اشتراها ، بل صادها ليصيدنى بها[٢]

وبالرغم من معايشة يحيى حتى للفلاحين ، وإحساسه العميق بمأساتهم ، حتى كان يجالسهم ، ويؤاكلهم ، محطما الفواصل بين الفلاحين ، ورجل السلطة ، فقد التفت إلى نفسه وأحس أنه هو الآخر صورة لمأساة أخرى ، فهو قاهرى لم ير الريف قط ، فضلا عن أن يعيش فيه ، وهو لهذا يشعر فى أعماقه بالرثاء لنفسه ، وهو يواجه ألوانا من الشظف والخشونة وهو ابن المدينة اللينة الناعمة . ونراه هنا ، وهو يعبر فى صدق وصراحة عن إحساسه

(١) لاحظ تنبيه الكاتب إلى قصر قامته بالسخرية التى ترد كثيرا لحاً : إن سخريته من قصره هنا يشبه إلى حد كبير (المازنى) .

(٢) ص ١٢٢

بعد وجبة غذاء قوامها بصل وخبز (بايت) بين جمع من الفلاحين « **أقول** لك الحق إننى — رغم إدراكى لمعنى فرحهم وسعادتى به — أحسست بخيبة أمل كبيرة ، وصعبت على نفسى ، لم يحـدث لى قط من قبل أن اقتصرت وجبة لى على الخبز والبصل ، حتى يوم كنا — من أجل تحريش المعدة — نطبخ بصارة يستحب معها أكل البصل[١] .

وهذا التنبه إلى الذات يعكس (مأساة التنافر بين القرية والمدينة)، وكانت هذه المأساة أحد الخطوط الواضحة فى واحدة من أنجح أعماله ، وأعنى بها (البوسطجى) فى مجموعة (دماء وطين) .

وتكشف لنا المذكرات عن ثقة بالغة بمصريته ، وروح أصيلة وشخصية متماسكة ، فأوروبا التى عاش فيها قرابة ربع قرن من الزمان لم تقو على إزالة الآثار العميقة لعامين اثنين فقط مكثهما فى الصعيد ، بل إن حياة الصعيد كانت الرصيد الذى حماه من الإفلاس ، الذى يتورط فيه كثيرون من أسرى الدينار . لهذا فهو يقول فى ختام مذكراته : «كنت فى خطر شديد من أن تأسرنى هذه المظاهر البراقة ، وأصبح تفاهة لابسة سموكن . ولكن شيئا واحدا أنقذنى ، ليس هو طبعى ، ولا تربيتى ، فالإنسان مهما صلبت إرادته ، غير معصوم من ضعف طارئ تنزلق عنده قدمه ، ثم لا يعرف كيف يقوم ، إنما الذى أنقذنى ، هو عملى سنتين بالصعيد ، هذا العمل الذى طالما أرهقنى وأذاقنى من عذاب الجسد والروح أشكالا وألوانا ، الآن ، أحمده ، وأبوس يديه ، فقد عرفت بفضله — كما رأيت أنت — بلدى ، وأهله ، ومشاكله . وشدة حاجته لمن يأخذ بيده من أبنائه . أنقذنى هذا الشعور من الضياع وكانت إقامتى إقامة وجدت فيها السلامة وراحة القلب . بقدر ما فى الدنيا من سلامة وراحة القلب[٢] .

---

(٣) ص ١٢١

(١) خلّيها على الله : ص ١٧٤

وهذا التماسك له فى رأيى تفسير : فالكاتب من الطبقة المتوسطة ، وهى الطبقة التى قدر لها أن تتماسك فى ثقة — لا عندما خرجت إلى أوروبا فقط — وإنما قدر لها أن تتماسك فى حدود المجتمع المصرى ذاته — فلم تسلبها الهزيمة روح الثقة ، وهى تناضل ضد الطبقة المتسلطة ، بل ظلت تناضل وتتحدى ، وترهص للثورة ، حتى قدر أن تكون هى المفجرة لها .

الفصل الثالث
ملامح أساسية

- **أسلوب التناول للمذكرات**
- الروح المصرية
- الجنس

ملامح أساسية

أسلوب التناول للمذكرات

لا يخفى على الدارس ، أن مذكرات يحيي حقي ، هي من أحد جوانبها — بجانب تأريخها لطابع القرية قبل الثورة — تاريخ لروح التعليم التى سادت مصر فى العصر الذى تلقى فيه الكاتب تعليمه ، إذ كانت أساليب جامدة جافة .

لم يحدثنا أحد عن أشجار مصر وطيورها وحيواناتها ، كأنما طلب منا . أن نسير فى مناكبها كالعمى ، درسنا رى الحياض على الورق ، فكان لغزا لم نفهمه ، ولو ذهب بنا المعلم إلى الأهرام — وهى قريبة — لرأيناها رأى العين . . وبقيت إلى أن ذهبت للصعيد فى سن الثانية والعشرين لا أفرق بين القمح والذرة فى الحقل . . ماتت الطبيعة من حولنا ، ودفنا بين أكداس الكتب[1] .

أبرز ما يطالع القارئ والدارس على سواء فى هذه المذكرات هو ظاهرة (الاستطراد) فالكاتب قد تعرض له مصادفة أثناء حديثه فى موضوع ما نقطة معينة تستهوى حاسته الفنية فإذا بها تشده بعيداً عن الخط الذى كان يسير فيه ، بل قد يعرض له — أثناء استطراده الأول — ما يستهويه مرة أخرى فإذا به يخرج إليه مستطرداً مرة أخرى . . وهكذا . .

على سبيل المثال : حين يحدثنا عن ذكرياته بمدرسة الحقوق ، فتعرض له — أثناء حديثه — نقطة (الخطابة) بمناسبة حديثه عن أبرز المحامين تمكنا فى أسلوب المرافعة . عندئذ يستطرد الكاتب إلى حديثه عن الخطابة ، متحدثا عن سعد زغلول ، وتوفيق دياب بعد عودته من انجلترا ، والهلباوى ، ثم يستطرد إلى الحديث عن خطباء المساجد وأشهرهم فى عصره ، ويعدد أبرز

---

(١) خلّيها على الله : ص ٣٤

عيوب خطباء المساجد فى عصره ، بل يستطرد من هذه النقطة ليتحدث عن وضع المصلين ، وأهم العادات المعيبة منهم فى المساجد ومنها وضع أحذيتهم فى مواضع السجود ، ثم يعرض لنا فى أسلوب فكه خطبة أحد خطباء المساجد كان موضوعها (وفاء النيل) ، ثم يسوقه الاستطراد إلى رواية نادرة مضحكة عن اسم حارة من حارات القاهرة . .

وبعد هذه الجولة الواسعة التى تخرج تماما عن الموضوع الرئيسى ، يعود إلى هذا الموضوع (وهو مدرسة الحقوق) فيحدثناتحت عنوان : « عود لمدرسة الحقوق » أو كما كان يقول إخواننا اللبنانيون فى مطلع هذا القرن : رجع ما انقطع[١]. وما يكاد الكاتب — فى موضع آخر — يعرض لذكر الحمير — والكاتب يستهويه الحيوان بشكل ملفت — حتى نراه يخصص لها بابا مستقلا يجمع بين طرافة القص ، وعمق الاستقصاء ، فيحدثنا عن الحمير تحت عناوين مختلفة : (درجات الحمير — مدرسة الحمير — حمير القاهرة — لصوص الحمير — نكت الحمارة — السيرك وحماره[٢] .

ولعل فى هذا الباب أوضح صور الاستطراد لدى الكاتب — وكثيرا ما يشعر الكاتب بهذه الظاهرة — فيورد ما يشير إليها ، كقوله فى أحد المواضع « ينبغى أن أتريث هنا برهة ، لا أحفل بنظام الكلام ، ولا أرهب اللوم[٣] ».

على أن هذا الاستطراد مظهر للطاقة الفنية التى تكمن لدى الكاتب ، وتتحكم فى سلوكه الفنى بعيدة عن رقابة التقنين والالتفات إلى المواصفات والقواعد وهذه الطاقة المتحررة هى مظهر لضيق الكاتب الشديد بالقواعد وثورته عليها فى جرأة لا مبالية ، والنتيجة الطبيعية لها أن تتسم مذكراته — كما اتسمت بعض أعماله بطابع التلقائية .

---

(١) خلّيها على الله : ص ١٩

(٢) من ص ٧٦ : إلى ص ٨٠

(٣) ص ٣٦

وإذا رأينا يحيى حقى — فى مذكراته — يهرب من السيطرة الواعية على حدود الفن ، فقد رأينا خلاف هذا لدى كاتب كتوفيق الحكيم عاصر يحيى حقى وزامله فى الحقوق ، وعمل مثله فى وظيفة قانونية بالريف .

إن توفيق الحكيم فى (يوميات نائب فى الأرياف) يمثل سيطرة الفنان ، لهذا فقد اقتصرت يومياته على فترة عمله كنائب فى الأرياف ، ثم هى تبدو عملا روائيا فيه مقومات العمل الروائى ، من اعتماد على موقف محدد ، وإبراز للشخصيات ، وتركيز للمواقف ، وتفاعل حى بين الشخصية والموقف . . لهذا فقد كسب الأدب بيوميات الحكيم عملا قصصيا ، بينما قنع من مذكرات يحيى حقى بالفن القائم على الصدق والواقعية ، والخصوبة ، والعبارة المتأنقة « هذه مذكرات عابر سبيل ، أرويها عفو الخاطر ، تاركا نفسى على سجيتها والحبل على الغارب . . ويكفينى أن تخرج هذه المذكرات كأنها نجوى تدور بينى وبين نفسى ، ملتزما فيها الصدق والصراحة والنفع ، مهتما بالعبرة والتفاصيل . . أسير فى هذه المذكرات — كما سرت فى حياتى — أفرد الشراع وأقول لزورقى والبحر المخوف أمامه : خليها على الله[1] .

* * *

والآن — وبعد هذا الاستعراض لأعمال الكاتب القصصية — نحاول فيما يرد من الدراسة إبراز بعض الظواهر الفنية فى هذا الإنتاج القصصى .

الروح المصرية

لا يخفى من خلال الدراسات التى سلفت وضـــوح الروح المصرية فى أدب يحيى حقى القصصى . ومن خلال تلك السطور تبرز محاولة لتحديد معالم ودلالات للروح المصرية ، وتناولها بتفصيل أدق .

إذا كانت الدراسة المتتبعة لأعماله، قد كشفت وضوح هذه الروح فى المضمون ، أو فى النماذج الشخصية ، أو فى طبيعة المكان الذى تحركت

---

(١) ص ٥ : ص ٦

على مداه الشخصيات . . فهناك ظواهر لا تخفى على الباحث — للروح المصرية الخالصة على نحو فريد . .

النيل والطبيعة :

فأول دلالات تلك الروح المصرية ، عناية الكاتب بطبيعة بلده ونيلها ، وقد سبق أن عرضنا لسخط الكاتب الشديد على أسلوب التعليم السائد فى عصره ،حين أغفلتمناهجه طبيعةمصر الحية النابضة وكان نتيجة هذا أن « نشأ هذا الجيل »[1] وقدرته على الانتباه لطبيعة بلاده والتأثر بها ، والتعبير عنها محدودة جدا ، . لا مفر أن تكون معانيها عنده سطحية زائفة ، وقد ضرب العقاد ، والمازنى — فى كتاب الديوان — مثلهما المشهور عن غرام كتاب مصر بالتحدث عن البلبل ، وهم لا يعرفونه ، ويعرضون عن الكروان وصوته ملء اسماعهم [2] .

وقد جاء هذا التناول للنيل والطبيعة المصرية ، ممتزجا أحيانا بالروح الشعبية الأسطورية يطالع القارئ — مثالا لذلك — منذ أول صفحة يقدم بها الكاتب لمجموعة (دماء وطين) حين يقول : « لا أزال أذكر كيف كانت حارتنا الضائعة وسط القـاهرة تستيقظ فجأة ذات صباح من سباتها وغفلتها على نداء غريب يتردد فى أرجائها ، لا نسمعه إلا مرة كل عام . ولا نفهم معناه ؟ عوف الله . . . عوف الله » [3] .

ثم يعمد الكاتب إلى تفسير هذا الأثر الشعبى القديم المشهور فيقول : « يزعم البعض » أنه تحريف لاسم (أوفيليا) إلهة المساء عند الأغريق ، ليعلم أن النيل قد وفى بوعده ، وفاض بالخير والبركات على الوادى السعيد ، وتنبعث فينا — نحن صبية المدينة ولا شأن لنا بالزرع والرى — هزة فرح لا نعرف سببها ، ونجرى إلى الجسور نحتفل بهذا الموج الأحمر الداكن ، الذى يشع بالحياة ، والقوة يتدفق فى خيلاء وعنف ، إلى البحر البعيد . . ويتقدم

---

(١) يقصد جيله . (٢) خليها على الله : ص ٣٢

(٣) الصحيح فى الأثر الشعبى المشهور (عوف اليه) فلا محل هنا لإقحام لفظ الجلالة . (دماء وطين) : ص ٥

العمر ، ويزول سحر الأساطير ، وينتعش الإحساس الفطرى ، فإذا بنا مع ذلك كلما وقفنا على الجسور ، وتطلعنا إلى الجنوب ، أحسسنا بأن أرواحا وقوى مبهمة تهب علينا مع مياه النيل » (ص ٦) .

وهكذا تكون هذه السطور بمثابة الافتتاحية الموسيقية الى ترهص بالروح النابضة فى المجموعة .

ويحيى حقى فى هذه المجموعة مغرم بإبراز معالم الطبيعة فى صعيد مصر . لهذا يطالعك (الجبل) فى « أبو فوده » فى صورة واضحة المعالم كما يطالعك (الجسر) فى (قصة فى سجن) .

يطالعك من الجبل حوافيه المشرذمة ، وأصوات فرقعة الألغام ، وجماعات العمال يقطعون الأحجار فى المحجر الرابض على قمته ، وقسوة الطبيعة هناك ثم منظر النيل الممتد على سفحه ، وقد أبرز لنا الكاتب (الجبل) من خلال الحديث والمواقف ، فتوزعت معالم الجبل بين تضاعيف القصة حينا ، وحينا آخر لجأ إلى طريق عرض الصورة الحية النابضة « وبدأت الشمس تعلو رأس الجبل ، وتلقى أشعتها على سفحه المواجه للنيل ، فظهر المحجر أبيض ناصع اللون ، يرتد عنه الضوء فى بهرة ووهج . . . كل الجبل مرشوق برجال معلقين على سفحه مربوطين من وسطهم بالحبال . . فى يدهم حديد يضربون به الجبل . ويرتد الصدى من كل النواحى بعضهم يغنى ، وهو يدق ، وبعضهم منهمك فى عمله ، لاتتأخر ضربة عن ميعادها [1] .

والجبل الذى برع الكاتب فى رسم معالمه ، يذكرنا بعمل فيه بعض الشبه ، هو قصة « الجبل » لفتحى غانم ، إذ يعنى الكاتب أيضا بأن يجعل (الجبل) شخصية متفاعلة فى القصة ، تماما كما فعل يحيى حقى . . وإذا كان (جاسر) فى « دماء وطين » قد عكس عليه الكاتب صفات الجبل من قسوة ، وصلابة وشراسة ، وثبات فى المقصد . . فإن شخصية العمدة (حسين على) فى

---

(١) دماء وطين : ص ٨٧

(الجبل) عند فتحى غانم أيضا قد انعكست عليها خصائص الجبل ، حتى أصبح رمزا للجبل نفسه .

أما الجسر فى (قصة فى سجن) — جسر الإبراهيمية الذى حاذاه عليوى وهو فى رحلته فقد عنى الكاتب بإبراز ملامحه القاسية مستخدما اللوحات حينا ، والمواقف حينا آخر إنه « يبدو تحت تأثير شمس الصعيد المتوقدة فى منظر كريه » تظلله سحابة من التراب المنعقد يمتد أمامه شريط ضخم مشرذم الحوافى . . . يتوالى هبوطه وارتفاعه ، ويتردد سطحه غير المستوى بين الضيق والسعة . يزيده قبحا أنه شديد الارتفاع ، فلا تبدو من الأشجار المغروسة — عند سطح الماء — سوى فروع قصيرة تحجب المنظر ، ويستطيع السائر أن يلمسها .

والملاحظ على قصتى (أبو فوده) و (قصة فى سجن) أن الطبيعة تلعب فيهما دورا هاما . فليست الطبيعة هنا مجرد خلفية تلون المواقف ، أو تمهد لها ، وإنما تقف الطبيعة مع شخصيات القصتين ، موقف الند للند ، فتلعب دورا لا يقل خطورة فى العملين عن دورهم ، تحرك الأحداث ، وتخلق المواقف ، وتطبع الشخصيات بطابعها ، وتحركهم .

أما (البوسطجى) فإن الطبيعة فيها مجرد خلفية ، لا تشارك ، ولا تتفاعل وإنما تومىء إلى مضمون أو ترمز إلى موقف . . ذلك لأن (البوسطجى) تدور أحداثها بين الجدران ، على حين تدور أحداث القصتين الأخريين فى الطبيعة المكشوفة .

وقد أعان الكاتب على الافتنان فى عرض طبيعة بلده تمتعه بإحساس هائل بالمكان . وتلك الصفة من أبرز سمات القصاص الناجح .

ويحيى حقى هنا يشبه همنجواى إلى حد كبير فى عديد من أعماله وأبرزها (العجوز والبحر) ، (والشمس أيضا تطلع) .

وقد لاحظ الناقد (كارلوس بيكر) — أثناء دراسته لفن همنجواى القصصى — ذلك الإحساس الهائل بالمكان عند الكاتب الكبير همنجواى فنقل قولا للكاتب يوجهه لجورج أنتيل ؟ " إذا لم تكن لديك جغرافية الشيء ، أى المسطح المكانى له فليس لديك شيء " (٢) .

الحيوان :

فى الباب الثالث من مذكرات الكاتب ، نلتقى بالصورة الآتية يرسمها لنا فى براعة ودقة « للبقرة عين غارقة فى أحلام لذيذة ، وللجمل عين ترقب الدنيا من عل بتوجس وغضب مكتوم ، كأنما يخشى أن تلحق بكبريائه إهانة على يد حقراء ، وللحصان عين تنم عن الخيلاء والنبل والذكاء تعكس الضوء بالليل ، فتتقد كالياقوتة الحرة ، وللتيس عين فيها العناد كله وإضمار الخبث والمؤامرات ، وللجاموسة عين منطفئة ، لا تنبعث منها حياة أو إرادة ، إلا وهى ترضع طفلها ، فينعقد سباتها على الحنان ، لم أر جاموسة تنطق عينها بمعنى الإمرة واحدة لا أزال أذكرها ، وكانت تسير تبرطش فى الطريق ، وتخلف عنها وليدها ، فوقفت ، وأدارت رأسها إلى الخلف ، ونادته إليها بخوار غليظ ، وسأحدثك فيما بعد ، عن جاموسة تحتضر وتنظر إلى صاحبها وفى يده سكين . أما الحمار ، فإن عينه ذليلة حزينة تبدو معمصة ، تبدو حزينة كعيون الأطفال بعد بكاء . . أفهذا هو سر نهيقه ؟ ليس فى صوت حيوان آخر مثل هذه الحرقة والتفجع والمرارة . إنها صرخة عذاب واستغاثة ، وإشهاد للناس فى نوبة متفجرة من بكاء بلا دموع تمزق الهواء ، ثم تذوب كأنها لم تكن .

لم أعثر فى كل الأعمال القصصية لكاتبنا على لوحة أجمل ولا أدل على دقة الملاحظة من هـذه اللوحة ، مع الاهتمام الملحوظ بالحيوانات وبعض معين منها هو « العين » .

---

(١) كارلوس بيكر : أرنست همنجواى : دراسة فى فنه القصصى : ص ٧٥

(١) خليها على الله : ص ٩٠

وترد صور الحيوانات فى أعماله القصصية لتكون — فى الغالب — رموزا تلقى ظلالها على الشخصيات والمواقف ، فتعطيها قيما وأبعادا خاصة . وذلك مثلما نلاحظ فى :

(قصة فى سجن) عندما تستغل الكلب فى أداء هذه المهمة ، الكلب الذى كان يستخدمه عليوى لحراسة القطيع فى رحلته فدس (الغجر) السم للكلب تمهيدا لسرقة الغنم من (عليوى) يقول الكاتب على لسان عليوى « بعد ما مشينا شوية ، بصيت على الكلب مالقيتوش . . رجعت أدور عليه لقيته جنب شجرة بيطالع فى الروح . . . راقدا بمؤخرته على الأرض ، رافعا رأسه على قدمين مرتعشتين ، يهتز جسمه متشنجا ، وحدق الكلب فى صاحبه ، ولمعت فى عينه لحظة بارقة أمل ، ثم أطفأها سريعا حزن عميق صامت . . لم ير من قبل عيونا تبكى مثل عينى الكلب الجامدتين ، وكأنها تكلمه وتقول : (هل هذه آخر مرة ترانى؟) . وفتح فمه ولكن الموت كان قد انتهى ، ووضع يده على هذا الفم ، فلا يستطيع نباحا . والنحدرت بدل الصرخة سيول من لعاب لزج تنبئ عما فى جوف الحيوان من غليان وألم لايعلمه أحد (ص ٦١) .

وموت الكلب هنا هو رمز لموت اليقظة ، والإرادة ، والقيم فى نفس عليوى ، ذلك القروى الساذج الذى أغرى به (الغجر) إحدى نسائهم ، فأوقعته فى حبائلها حتى استدرجته إلى الخطيئة ، وسرقت الغنم .

وإذا كانت الشخصية والرمز يستحيلان — أحيانا — عند الكاتب إلى شئ واحد فقد مزج هنا — أيضا بين عليوى ، والكلب . . . .

« إن استطاع كلبه — بين يدى الموت —أن ينبح ، فليتكلم هو بين يدى التى سلبته عقله ، وخفت رعشة الكلب شيئا فشيئا ،حتى تلاشت حركته ، وتجرأ الذباب على فمه وعينيه ، وقام عليوى ليعود إلى قطيعه » [1] .

---

(١) دماء وطين : ص ٩٦

وأحيانا يلجأ الكاتب — وهو يرسم صورة لشخصية ما — إلى التقاط تشبيهاته من عالم الحيوان ، ومن عيون الحيوانات التى استهوته ، وجذبت ملاحظته ، فشيخ الحارة فى قصة (السلحفاة تطير) [٢] تبدو عيناه (المختبئة تحت جفونه المرتخية تبدو كالخرزة الزرقاء ، لا تفترق عن عيون التيس فى جمودها ومكرها) [٣] .

بل عندما يصور الطبيعة المصرية فكثيرا مانلمح الروح المصرية فى طرفى الصورة وهو يشبه بعض معالمها بحيوان من حيوانات البيئة المصرية ، فالنيل — فى « أبو فوده » — مايزال ينحت أجزاء من الجبل ويقطع من لحمه كل يوم ولاتمتلئ عينه ، حتى أصبح الجبل كجاموسة الفلاح من طول جوعها ، بارزة العظام على الجنبين ، بينهما بطن مهضومة[١] .

وأحيانا لايأتى الحيوان لخدمة غرض فنى فى القصة ، وإنما يرد حديث الحيوان هدفا مقصودا لذاته يشبع هواية الكاتب ، كما رأينا فى وصفه لقطيع الغنم ، وحديثه — بالذات — عن الخروف .

ثم قد يستحيل الحيوان فى بعض القصص إلى شخصيات تلعب دورا رئيسيا ، كما فى (عنتر وجوليت)

وكل الصور التى يأتى فى إطارها الحيوان على اختلاف أنواعها ، فيها التعبير النابض عن مأساة الإنسان المصرى سواء فى القرية أو المدينة . وهو يحيا فى ظل علاقات اجتماعية شاذة .

على أن دلالة الروح المصرية فى التفات الكاتب إلى الحيوان ، لاينفى إطلاقا الدلالة الإنسانية فى هذا الالتفات ، فقد برزت فلسفة الكاتب ، وهو يتناول الحيوان ، بنفس الوضوح الذى برزت به ، وهو يتناول الإنسان .

وأخيرا . . . فإن هذا الإحساس الزاخر بالتعاطف نحو الحيوان عند الكاتب نجد نظيرا له عند قصاص عالمى هو (توماس هاردى) ، فها هو توماس

---

(٢) قنديل أم هاشم : ص ٦١ (٣) دماء وطين : ص ١٣٦

(١) دماء وطين : ١٣٢

هاردى يشعر بأنه والطبيعة كلها وحدة تصله قرابة دم بالرياح والسحب والفراشة والنملة والعصفور والسنجاب والحمل . ولطالما حاول توماس هاردى فى مخيلته أن يتقمص شخصية هذه المخلوقات الخارجة عنه ، وجعل نفسه خروفا — ذات مرة — فنزل يسعى على أطرافه الأربعة فى حقل ، وأخذ يأكل العشب . فإذا رفع بصره ، استولى عليه الارتباك — كما قال فيما بعد — إذ رأى الدهشة فى أعين الخراف الأخر من منظر زميلهم الجديد فى القطيع » [٢] .

الفكاهة :

الفكاهة أبرز السمات النفسية للشعب المصرى ، وأقوى سلاح أدبى يشهره ضد أعدائه وقد وجدت على جدران بعض الآثار المصرية القديمة صورا كاريكاتيرية ساخرة ، لعل من أشهرها صورة زوجة ملك بلاد بنط مع زوجها فى تصوير كاريكاتيرى .

وهو نفس السلاح الذى شهره فى وجه مظالم الأتراك إبان حكمهم ، حتى ألف الأسد بن مماتى كتابا أسماه (الفاشوش فى حكم قراقوش) . وقد ذكر ناشره المستشرق كازانوفا أن الغرض من تأليف الكتاب هو (السخرية)

وعصرنا الحديث زاخر بأعلام مبرزين فى مجال الفكاهة كان من أشهرهم إمام العبد ، وحافظ ابراهيم ، وعبد العزيز البشرى ، وبيرم التونسى [١] .

وأوضح صور الفكاهة فى قصص يحيى حقى السخرية وهذه السخرية تلعب دورا كبيرا فى إبراز فلسفته الإنسانية والاجتماعية على السواء . وهى — فى أغلبها — سخرية تعتمد على الموقف وتنبع منه ، وقلما تعتمد على اللفظ ، أو إبراز العيوب فى خلقة الإنسان .

وهى — من حيث الطابع — سخرية مأساة . . . . بمعنى أنها تكشف لنا عن جوانب المأساة فى أسلوب يثير منا الابتسامة العميقة الممزوجة بالحزن والرثاء ، ولا يثير منا الضحك العالى شأن الفكاهة العادية .

(٢) هنرى دوماس ، ودنالى دوماس : أعلام الفن القصصى : ص ١٢٣

(١) د. شوقى ضيف : الفكاهة فى الأدب المصرى الحديث : ص ٢٦

والفكاهة — إذن فى أدبه — ليست شيئا مقصودا لذاته وإنما هى وسيلة يلجأ إليها الكاتب لتعرية جوانب الموقف أو إبراز عنصر من عناصر المفارقة.

فالصبى فرغلى فى قصة (السلم اللولبى) حين يقع مغشيا عليه — على أثر عضة الكلب له — تسعى إلى استرضائه (نفيسه هانم) حيث فتحت بنفسها البوفيه فى حجرة الأكل ، وأخرجت له طبقا من الشكرلمة المحشوة بجوز الهند ، وأخذت تحثه على أن يأكل منها ، فأخذ واحدة وضعها فى فمه قالت له من قبل أن يبلغ « خذ ماتريد » ومدت له قطعتين فأخذهما ، ودس يده تحت السويتر حتى بلغ الجلابية فأسقطهما فيه ، قالت له ، وهى تضاحكه :

— كده . . . كده . . . مش خايف توسخ جيبك . . .

إنها لا تفهم أنه أكل القطعة الأولى ، ومضغها ، وازدردها فى حياء حرمه بعض اللذة ، وأنه يريد أن يخلو بنفسه ليأكل على مهل القطعتين ، الباقيتين .[1].

فالمفارقة تبرز فى سلوك (نفيسة هانم) حين تمنح (فرغلى) كل هذا العطف فى تواضع وتحمس ، وتسترضيه بطعام تعلم أنه لم يذقه ، وتظهر — فى نفاق مكشوف — مداعبتها له وخوفها من أن يتسخ ثوبه من الحلاوى ، وهو لم تجف بعد دموعه من عضة الكلب .

وفكاهة حتى تتميز ببساطتها ، فليس فيها التهويل والمبالغة ، الذى يحيلها إلى نوع من الكاريكاتير .

وفى هذا مايميزه عن كاتب من أكثر كتابنا ميلا للفكاهة ، وهو «عبدالقادر المازنى » الذى اعتمد فى فكاهته على الكاريكاتير ، وليس على اللقطة البسيطة كما فعل « يحيى حقى » .

وإذا كانت السخرية العميقة هى السمة الغالبة على فكاهة يحيى حقى ، فقد أغرم أيضا بالنادرة (النكتة) التى اشتهر المصريون بها كصورة للبديهة الحاضرة عندهم . كهذه النكتة التى يرويها فى (عنتر وجولييت) فى أقصوصة

---

(١) ص ٢٩ حيث كتب الكاتب قصته إبان الاضطرابات التى سادت الكونغو وأدت به إلى الانقسام على نحو ما هو معلوم .

(الودع) : قالت إحدى العرافات مرة لزبون إنها ترى فى فنجانه اضطرابات شديدة ، فأجابها : لا عجب . فالبن الذى شربته من الكونغو

والكاتب فى (البوسطجى) يصور لنا لحظة مثول (عباس) بين يدى خياط القرية ليخيط له جلبابا — على عادة أهل القرية — ويستقبل به العيد ، وهو الشاب الذى عاش فى رخاء المدينة ولين عيشها .

« كان الكلام ده قبل الوقفة بيومين ، وأنا واقف فى المكتب جالى الصراف ، وورانى قصقوصة قماش صغيرة فى إيده . زفير ولا بوبلين ، حاجة زى دى . وقال لى :

— يا عباس أفندى . حاجه لقطة ، والبياع قومسيونجى صاحبى ، تحب أجيب لك كام متر من دا ؟ يعجبك ؟

— علشان ايه ؟

— ليه ؟ مش حا تفصل لك جلابية على العيد ؟

مش فاكر قلت له ايه ، فاكر انى رحت أودة ثانية .

حاجة محيرانى . أضحك ؟ دى أول مرة أسمع فيها إنى أبقى زى ولاد البلد ، وأفصل بدل البدلة جلابية . . تصور ؟ كل فرحة العيد آل تفصيل جلابية . تصور ؟ حاجة تضحك ولا تبكى ؟ الدمعة طفرت من عينى مرة واحدة . وهات يا عياط . . . عمرها ما حصلت لى ، ماكنتش اتصور (١) إن كلمة سخيفة زى دى ، تخلينى أعيط زى العيال العياط دا كله .

والموقف هنا — صورة لـ « فكاهة المأساة » حيث تبلغ السخرية مداها فى تجسيدها لموقف ما . وواضح أن الموقف الذى جسدته لنا تلك الصورة الساخرة هى « مأساة التنافر النفسى بين المدينة والقرية) فى عهد اتسعت فيه الهوة بين قيم الناس وسلوكهم فى القرية من جهة وقيمهم فى المدينة من جهة أخرى . . . الأولى ببؤسها ورضاها بأقل القليل ، والثانية بتطلعاتها ، وترف أبنائها . . . ومن عجب أنك فى هذه الصورة الساخرة تلمس أن المدينة

(١) دماء وطين : ص ١٧

فى شخص عباس تستوجب رثاءك ، بقدر ما تستوجب ابتسامتك ، وأن القرية هى الأخرى تستثير رثاءك وسخريتك فى وقت واحد .؟

وهكذا تعبر السخرية عن المأساة ، فتبلغ مداها ، لأنها تخرج الرثاء بالابتسامة ، والضحك بالدموع .

وهذا الطابع ، هو الذى عرف به « تشيكوف » فى فكاهته وسخرياته حيث أصبح مبدأ تشيكوف الفنى أن يمزج الفكاهة بالسخرية فى بناء درامى يفيض بروح المأساة (١) .

وقد امتزجت الفكاهة بالمأساة عند تشيكوف حتى رأينا : (فلاديمير برمياوف) صاحب الدراسة النقدية المعروفة لأدب تشيكوف يعتذر عن مبدأ تقسيمه لأعمال تشيكوف ، رغم أنها كثيرا ما تلتحم فى نسيج واحد متكامل بالضرورة التى ألجأته إليها الدراسة .

وإذا كانت السخرية قد لازمت الكاتب منذ مرحلة النشأة ، فقد لازمته إلى آخر مجموعة قصصية أصدرها وهى (عنتر وجولييت) ، حيث التقينا بسخريته من الطبقة الأرستقراطية ممثلة فى (السلم اللولبى ؛ والصحافة عندما ينقلب محترفوها إلى مهرجين فى (مولد . . . بلاحمص)، واللاعبين بالنار على حساب القيم الخلقية فى (ألم أقل لك ؟) . . . الخ .

وفى مذكراته أيضا وجد أوسع مجال لإبراز مواهبه فى الفكاهة ، فسخر من جشع بعض رجال الشرطة والإدارة فى العهد البائد ، وسخر من العمد ، ومن المشايخ الذين يتسترون بالدين فى سبيل أطماعهم ، بل سخر بالفلاحين أنفسهم ، وكأنه أحس بوقع سخرياته على نفوس الآخرين فيشير إلى هذا فى مقدمة مذكراته :

« إن كانت الابتسامة تنقلب أحيانا إلى سخرية ، فلا بأس ، فمن نفسى وقبل أى إنسان آخر قد سخرت . (٢)

---

(١) فلاديمير برميلوف : أ. ب. تشيكوف : ص ٧٩

(٢) خليها على الله : ص ٦

التاريخ المصرى القديم :

إذا كان الوعى بالمكان سمة بارزة فى أدب يحيى حقى ، فإن الوعى بالزمان ممثلا فى عنايته بالتاريخ الفرعونى وإغرامه به عن طريق الإشارات التاريخية سمة فيها الوعى الوجدانى بهذا التاريخ وهذه الظواهر دلالات لها قيمتها فى التعبير عن الروح المصرية .

ولقد كان من المتوقع — إزاء هذا الإغرام بالتاريخ — أن يخرج لنا الكاتب عملا فنيا يلتقط تجربته من زوايا التاريخ لكنه لم يفعل ، وأصر على أن يجعل شغفه بتاريخ مصر القـــديمة خاصة محصورا فى دائرة لمحات وإشارات ترد خاطفة ، بل هى تفتقد ضرورتها الفنية لتكون مجرد تعبير عن شغف الكاتب الفنان بالتاريخ فى كثير من المواضع .

فى (خليها على الله) نلتقى بهذه الإشارة : يهتز قلبى حين يقال لى إن الجنازات فى بعض بلاد الصعيد تعبر النيل من الغرب إلى الشرق ، أحس أننى أعيش فى عهد الفراعنة ، وأظل أصور لنفسى تأرجح الميت فى القارب فوق المياه ينهى به حياته كما بدأها بتأرجحه فى المهد (١) .

وفى موضع آخر من مذكراته نعثر على هذه الإشارة ، وهو يتحدث عن « الشومة » التى يستخدمها أهل الصعيد فى عراكهم ، فيقول « إن رمزت للصعيد بشئ فبهذه الشومة . خشبها فى صلابة الحديد ، تهوى بها الأذرع القوية المفتولة على الرءوس والعظام فتحطمها ، وتعجنها . . . . فى المتاحف من عهد طيبة جماجم لموميات عليها آثار وقع الشومة (٢) .

وفى (أبو فودة) عندما يصف نقل جثة إسماعيل فى المعدية بعد مصرعه فى الجبل يستهويه هذا الموقف ، فيوقظ فى نفسه إحساسه بالتاريخ القديم ، فيقول : ونقلت الجثة فى المعدية إلى بنى شقير ، يألف النيل منذ الفراعنة

---

(١) دماء وطين : ص ٩٨

(٢) دماء وطين : ص ١٠٧

ترجح الميت من أولاده على ظهره . . . فى الغرب المنازل. وفى الشرق القبور . . . . ونزهته الوداع [١] .

وقد يستيقظ هذا الإحساس الجارف بالتاريخ ، وهو يحاول رسم الشخصية ، فهو عندما يصف عليوى بطل (قصة فى سجن) يقول : « قد لاتلحظ العين أدلة وراثته الفرعونية من قامة مديدة ، وصدر عريض إلا أنها لاتخطئ نحافته الواضحة . . . ورغم هذا كان لا يفتر عن الحركة ، تجدد نشاطه قوة خفية تسيل فى الوادى ، ولا تقل عن النيل جريانا . . . لم يفنها صنم كالهرم ، ولا قبرتها آلاف السنين [٢] .

وقد يستيقظ إحساسه بالتاريخ — فى معرض تناوله مكاناً بالوصف — كما فى وصفه للجسر فى نفس القصة « من لعليوى بمن يخبره أن ليس كل ارتفاع الجسر من التراب ، ففى أحشائه أيضا هياكل كثيرة من عظام الفلاحين وقد تكون فيهم بعض أجداده الذين فحتوا الترعة بطول أربع مديريات بمعاولهم البسيطة ، وربما بأظافرهم أيضا أو كان يموت الفلاح فيهال التراب عليه ، كما هو بمقطفه ومعوله ، وجلبابه الأزرق الوحيد . . أكل الجسر أجسادهم ، ومحا لحومهم ، وما على جلودهم من أثر الكرابيج [٣] .

وواضح — خاصة فى الإشارة الأخيرة — أن هذه الإشارات التاريخية مقحمة على السياق القصصى ، وليس لها مبرر فنى . .

كما يلاحظ أن أغلب تلك الإشارات قد اقترنت بالموت ومشاهد الجنازة ، والقتل ، والنضال . . . وهو فى رأيى أمر له دلالته : إنه انعكاس لإحساس خفى لدى الكاتب بما عاناه الشعب المصرى — عبر أطوار التاريخ — من آلام ممضة ومن هنا كانت أكثر الإشارات التاريخية تتضمن معنى النضال أوالموت ،

---

(١) دماء وطين : ص ١٣٨

(٢) دماء وطين : ص ٨٧

(٣) دماء وطين : ص ٨٧ — ٨٨

أو القتل : . ومن هنا أيضا كان فى ذكر هذه المعانى السابقة ماثلا — فى وجدان الكاتب إحساسه بالتاريخ .

ولا يفوتنا أن نشير فى ختام هذه الملاحظة إلى أن هذا الالتفــات من الكاتب بالتاريخ الفرعونى كان أثراً للكشوف الأثرية الهامة التى قام بها سليم حسن وغيره من علماء الآثار كجزء من هدف إبراز الشخصية المصرية .

الجنس

عندما قدم الكاتب الإيطالى الكبير البرتو مورافيا إلى المحاكمة بتهمة نشره أعمالا قصصية مفعمة بمواقف الجنس على نحو يخشى منه على الأخلاق ، وقف مورافيا يقول : «إنى أسأل دائما . هل وجود الجنس فى الرواية لضرورة فنية أم لا ؟ إذا كان هناك ضرورة فنية ، فلا يستطيع شئ ما أن يحول بينى وبين الحديث عن الجنس ، أما انعدام الضرورة ، فهذا هو الابتذال والإسفاف .

مورافيا — إذن يحتم وجود ضرورة فنية لوجود الجنس فى العمل القصصى عندئذ يكون الجنس وسيلة ، وليس هدفا مقصودا لذاته ، وبين الاتجاهين — قصد الجنس لذاته ، واستخدامه كوسيلة للهدف الفنى — يتجسد أمام القصاص الطريق التى يجب أن يسلكها فى تناوله للجنس ، فالأول هو الابتذال والإسفاف ، عندما يكون الثانى ضرورة يقتضيها الفن .

ثم إن القصاص — فى رأى مورافيا — يجب أن يستغل الجنس — إذا لاح له أن يستخدمه — بأسلوب علمى يتيح له أن يستخرج الكثير من الحقائق العلمية المفيدة ، لهذا فهو يقول فى معرض حديثه عن (تناول الجنس) :

« وليس هناك — فى النهاية — سوى طريقة واحدة للتحدث عن الجنس بطهارة وعفة ، وهى أن تعتبر كل من يتعلق بالجنس وسيلة من وسائل المعرفة » .

والدارس للجنس فى أدب يحيى حقى يلحظ هذه الشرائط التى يتطلبها تناول الجنس فى العمل القصصى .

وإذا تناولنا أكثر أعماله القصصية احتفالا بالجنس ولاحظنا أن المواقف المأساوية التى جسدها تنبع من الجنس : فاللقاء بين « خليل ». «مريم» فى (البوسطجى) هو محور المأساة وبدايتها ، وتطورت الأزمة ، حتى بلغت قمتها بفعل عوامل أخرى مساعدة ، ثم كانت النهاية وهى قتل « مريم » على يد والدها ، إثر اكتشافه الفضيحة .

فإذا التقينا بالجنس فى (أبوفودة) وجدناه أيضا ، محور المأساة ، فاللقاء بين (جاسر) و (البحراوية) هو الذى نبع منه بداية محاولات جاسر الذى يخون ابن خالته ، ثم ما يزال يدبر ويفكر ، حتى تنتهى على يديه حياة (إسماعيل) .

ونفس الأمر فى (قصة فى سجن) . فعليوى يؤتمن على قطيع من الغنم، ليوصله من بلد إلى بلد، ثم يلتقى — عبر رحلته الشاقة — بغجرية تغريه وتستدرجه إلى الخطيئة لترغمه على التفريط فى قطيع الغنم، وفى النهاية ينقلب على يديها غجريا « لا يهمه سوى اليوم الذى هو فيه »[1] .

ومن خلال تناول الكاتب للجنس ، يتحقق الكثير من ألوان المعرفة التى يشترطها (مورافيا) ليكون تناول الجنس نظيفا لا ابتذال فيه .

ففى (قصة فى سجن) مثلا دراسة وتعمق : إذ من خلال التجربة بين « عليوى » القروى الساذج، « والغجرية » الماكرة ، نتبين الكثير من الحقائق عن طبيعة الغجر ونظام مجتمعهم ، ومعيشتهم « كل الحكايات فى بلدنا عن الغجر أنهم حرامية وخطافين ، ولهم حيل ما تجيش على البال (٢)وهم — أيضا أنانيون ، لا يقبلون الغريب بينهم)[3].

---

(١) دماء وطين : ص ١٠٤

(٢) دماء وطين : ص ١٠٤ والنص هنا على لسان (عليوى) .

(٣) دماء وطين : ص ٩٠

وهم بسبب شرههم للمال والنهب يفرطون — أحيانا — فى أعراضهم تحقيقا لأهدافهم الدنيئة حتى أنهم أغروا بعليوى إحدى نسائهم وهذه « جعلت كل همها أن تعطى للرجل ما لم ينله من قبل. وأن تأخذ منه أكبر ما تستطيع » .

ويكون اللقاء بين (عليوى) و(الغجرية) فرصة لكى يبرزلنا الكاتب من خلال المواقف الحية الفوارق النفسية والاجتماعية بين الغجر والقرويين : فالقروى ساذج ، تمازج نفسه طيبة ونزوع نحو المثالية ، بينما يتميز الغجر — بحكم قسوة ما يواجهون من عيش بأنهم قوم فيهم الحيلة والمكر .

والقروى ينظر إلى الغجرى نظرة ارتياب وكراهية ، والغجرى يبادله نفس الشعور ، والعلاقة القائمة بينهما هى علاقة اللص بالضحية (فالغجر أنانيون ، لا يقبلون الغريب بينهم) .

ومن الملفت فى هذه القصة بالذات ، قدرة الكاتب الفائقة على كشف العقد النفسية التى يمكن أن تحكم اللقاء الجنسى : فالكبت الذى كانت تعانيه الغجرية فى مجتمعها وما كانت تقاسيه من ضروب الإذلال ، والعسف ، أورثها الكثير من الشعور بالنقص .

ومن الملفت هنا أن يكشف لنا الكاتب عما يمكن أن يحدثه الشعور بالنقص حتى فى مواقف الجنس رغم تباعدهما فى المظاهر .

فالغجرية لم تنعم فى مجتمعها بالحرية ، حتى حرية الإبداء والرغبة فى المتعة أى متعة ، قد حرمت منها . «كان يدفعها نحو شعور هو خليط من الفرح والعناد . وربما لم يكن شوقها للرجل ، بل لذة حريتها فى ليلتها الأولى [١]».

وبمقدارما تشعر به من نقص يلهب شعورها نحو عليوى ، بمقدار ما تحس بشئ من الكبرياء والحقد نحو عليوى ، لهذا فإن « عليوى ما إن بادلها ضمتها ، حتى انطلقت من مكمنها رغبة قوية طالما كبتت ، فكانت —

---

(١) ص ٩٢

فى انفكاكها — هوجاء ، ولكنها حريصة على نفسها ألا تضيع سريعا . . . فهى تضغط على حدتها ، وتغطى عنفها بستار من الاتئاد ، واتزان الخطيئة ، وجعلت كل همها أن تعطى للرجل ما لم ينله من قبل ، وأن تأخذ منه أكبر ما تستطيع[١].

ثم فى النهاية « لم يكن شئ أنطق بالاختلاف بين الطبيعتين من الابتسامة الخفيفة التى تمشت على فم الغجرية تقابلها تقطيبة ظاهرة على جبين الفلاح[٢]».

والكاتب — فى كل ما أسلفنا — متأثر بفرويد وآدلر . . . ولاحظ تأثره بآدلر عندما يكشف لنا عن أثر الشعور بالنقص فى السلوك ومن عجب أن يمزج الكاتب بين فرويد الذى يعزو إلى الجنس الأهمية القصوى فى سلوك الإنسان ، على حين يرى آدلر للاستعلاء أكبر الأثر فى السلوك الإنسانى .

ومما يلاحظه الدارس فى حديث الجنس عند الكاتب . أن الجنس يلتقى عنده نموذجان بشريان مختلفان : كالاختلاف بين (مريم) ، (خليل) وهما من مذهبين مختلفين ، هى أرثوذكسية ، وهو بروتستانتى ، ومثل الاختلاف بين (عليوى ، والغجرية) وهما من مجتمعين مختلفين تماما . و (جاسر) من الصعيد ، بينما زوجة إسماعيل ابن خالته بحراوية .

ولهذه الملاحظة دلالة غير خافية : إذ للجنس — فى رأى الكاتب القدرة على تحطيم الحواجز . . . إن كل الفواصل تبدو وهمية أمام بطشه . .

وقد مر الجنس — عند الكاتب بمراحل ثلاث :

أولاها : كان الجنس سافرا صريحا ، كان أشد عنفا وفاعلية ، بل وأشد تأثيرا فى سلوك أبطال قصصه ، وتمثل تلك المرحلة مجموعة « دماء وطين » ، وقد سلفت الإشارة إلى نماذج تلك المجموعة وسبب عنف الجنس وصراحته

---

(١) ص ٩٣ (٢) ص ٩٦

فى هذه المرحلة ، يرجع إلى أن الكاتب كان فى مرحلة الشباب ثم لقراءاته الواسعة لفرويد ، وقد ألمعنا إلى بذور آرائه فى هذه المرحلة .

أما المرحلة الثانية : فكان الجنس أهدأ، وأكثر تخفيا ، وتحفظا ، وإذا كانت الغريزة فى المرحلة الأولى — قد حطمت كل شئ ، فانهزمت أمام سطوتها التقاليد والقيم ، فإنها هنا تبدو متسامحة هادئة . لكن التسامح والهدوء هنا ظاهرى . . فإن عنفها المستور غير خاف على الدارس المدقق .

لهذا رأينا الكاتب فى المرحلة الثانية —لايعرض لنا مواقف جنسية مفصلة — على نحو ما فعل فى المرحلة الأولى — بل هو هنا يكتفى بالإشارة والتلميح .

وسنعرض هنا إحدى قصص مجموعته (أم العواجز) كنموذج ، وهى قصة « كوكو » . . . . بطلة القصة من أسرة محافظة زوجت من رجل لم تستأذن فى الزواج به ، كما أن التقاليد لم تسمح لها برؤيته . . . وفى ليلة الزفاف ، تلتقى به « رجلا قصير القامة ، أبطن ، ضيق الصدر ، حقيقة ومجازا ، إذا خلع نظارته مع الليل بدت لها عينان ذابلتان ، وجفنان منكسران

والبطلة — والقصة على لسانها — تشير فى خفاء إلى ما كان يعانيه الزوج من ضعف جنسى .

ومع هذا ، فقد احتملت الزوجة العيش معه صابرة راضية . وظلا فى نزاع دائم نتيجة تصرفاته الشاذة. . . وفى النهاية تضطرها الظروف إلى هجره ، لتلحق ببيت أبيها . . . وهناك تلتقى نظراتها بنظرات شاب أعزب هو جار لوالدها ، ورغم شبابه لم يتزوج ، وإنما انصرف انصرافا تاما لهواية تربية العصافير والقردة ، وممارسة ركوب الخيل :

ذات يوم يطير ببغاؤه « كوكو » فتعثر عليه فى إحدى شرفات منزل]
أبيها بعد أيام وتتوجه به إلى منزل الشاب . . :

وكنا ننتظر — بعد هذا أن تعرض لنا القصة مواقف صريحة، أو آثارا لهذه المقابلة . لكن الكاتب يبدو متحفظا أشد التحفظ .

بل يكتفى بأن يرمز إلى الرغبات الجنسية للزوجة الشابة بقولها عن ذلك الشاب ، وهو راكب جواده ؛ (ترى كيف كانت قبضته على عنان جواده الجامح . وضمه ركبتيه على بطنه . يقال إن الجواد الأصيل تسره من صاحبه هذه الضمة القوية ، وإن آلمته قليلا « ثم إن الفتاة تلاحظ العصافير — التى يقتنيها الشاب — « وهى تعيش زوجين تتعارك حينا ، وتتغازل أحيانا)

أما الشاب ، فإن الكاتب يصوره لنا ، وكأنه عذراء يغلفها الحياء فقد احمر وجهه قليلا حين دخلت عليه .

والفتاة هنا تثيرها إحساسات نفسية مكبوتة[1] لهذا فإنها تسائل نفسها (ولما جلست بجواره، سألت نفسى : أين شممت — من قبل — هذا العطر ؟ أتعرف شذى حقول الفول إبان إزهاره) رائحة الخشب الغض حين يشقه المنشار ؟ رائحة صدور المرضعات ؟ »

لكن — حتى هذا المثير — لم يلعب دوره على نحو ما رأينا نظائره فى فى قصتين مثل (أبو فوده ، قصة فى سجن) . لهذا فإن اللقاء لم يتم ، وإنما يبدو الجنس متحفظا فى حياء .

وكما يتميز الجنس فى هذه المرحلة بالهدوء والحياء ، فإن الطهر النفسى يغمره . فالشابة فى نهاية لقائها بالشاب فى منزله تقول : « لكنى نظرت إلى عينى طاهر (وهو اسم الشاب ، ولاحظ الرمز فى التسمية) الصافيتين ، وامتلأ قلبى طهراً » .

غير أن صفاء الجنس لا يتضح لنا بصورة متميزة ، كما يتضح فى

---

(١) يهتم الكاتب كثيراً بعنصر الروائح التى تثير رغبات مكبوتة فى النفس . وذلك جريا على نظرية (الفعل الشرطى على المنعكس) .

قنديل «أم هاشم» لهذا جاءت أغلب قصص المجموعة فى أكثرها أشبه بالقصائد الشعرية ، أو اللوحات التعبيرية ، تحلق بالقارئ إلى آفاق علوية حالمة .

ففى قصة (بينى وبينك) يخاطب الحبيب حبيبته بقوله فى رسالة لها : « ما من مرة احتضنتك بين ذراعى إلا شعرت بقسوة الموت وظلمة هذا الجسد الغض المتألق تتفجر منه الحياة ، ليصبح يوما ما أنخرة عفنة ، وعظاما نخرة »[1].

وحتى لحظات اللقاء الماجن ، يحاول فلسفتها على نهج صوفى « كنت معك فى أحضان الرذيلة من أتقى الناس . لا تذوق شفتاى الخمر ، وما بينى وبين الله عامر[2] » .

وواضح للدارس هذا الاتجاه المجافى للواقع فى تصوير الجنس ، والبعيد عن الصدق الفنى ، إلا أنه على كل حال يصور لنا حقيقة هامة : فإن مجئ الجنس على هذا النحو هو رد فعل طبيعى لطور التصوف الذى دخل فيه الكاتب خارجا عن طور الشباب . حتى المومسات — فى قنديل أم هاشم — يصورهن الكاتب ، وهن يسألن أم هاشم حسن الختام ، وجميل الشفاعة . إن هذا الطور هو رمز لتوبة الجنس العارم ، تتحول به التوبة إلى شئ من الزهادة والرضا والتسليم .

أما المرحلة الأخيرة فأوثر تسميتها (مرحلة الانتكاس) إن الجنس فى هذه المرحلة قد انتكس إلى طور سابق وتخلى عن طهره ، وصوفيته . وإن ظل جنسا هادفا على نحو ما بين مورافيا بصدد الدفاع عن الجنس فى أعماله القصصية .

وإذا كان الانتكاس يحمل دائما فى طياته الرجوع فى عنف وانحراف فإن الجنس هنا وهو ينتكس يبدو عنيفا والأهم من هذا انحرافه وغرابة مسلكه :

---

(١) قنديل أم هاشم : ص ١٢١

(٢) مجلة الكاتب العدد الأول : ١-٤-١٩٦١ — ص ١٦٥

وتمثل هذه المرحلة أقصوصة « الفراش الشاغر »[١]

وملخص هذه الأقصوصة : أن شابا من أسرة متوسطة الحال ،طبعت معاملات أفرادها على الأنانية ، والأخذ ، دون محاولة الإعطاء . يدخل الشاب كليات متعددة،لكنه يفشل فيها جميعا، ثم فى النهاية «أصبح الفتى قعيد البيت بين الآداب والحقوق ، فكان من الطبيعى أن لاشئ يشفيه من تعطله إلا عمل واحد ، هو من بين الأعمال جميعها أبسطها وأسهلها . . . أى أن يعمل زوجا : هو بكر ، ومع ذلك أصر على ألا يتزوج إلا من « ثيب »

والغريب حقا . أن يتزوج من فتاة ريفية ساذجة ، سبق لها الزواج ، ثم مات عنها زوجها . . . كانت فتاة خاما ، ساذجه ، وذلك سر إعجابه بها ؛ لأنها لن تكلفه الكثير من الإشباع وهو ما يتحاشاه ، لكن الفتى يصدم — حين تنقلب هذه الساذجه إلى وحش عارم ، وأخيرا يفشل الفتى فى أن يمنحها ، لأن تربيته قد عودته أن يأخذ دون إعطاء . عندئذ يفترقان .

وهنا تتضاعف العقدة بالشاب . . . إذ ما يلبث أن يميل إلى التخنث ، ويصاب بنوع من النرجسية جعله يهتم بنفسه وتأنقه فى الملبس : وهكذا انتهت هذه الفترة من عمره بدخوله كلية الحقوق فانتبه له زملاؤه ، لأناقته ، ووقاره ، وتحلقوا حوله لايدرون أى شىء يجذبهم إليه . أهى أظافره ، أم أصابعه الرخصة ؟ أم هذا العسل الذى يسيل من عينيه (وهذه الفتنة فى حديثه » .

وأخيرا تصل العقدة إلى منتهاها ، حين يتعرف الشاب بصبى حانوتى تتدرج بينهما علاقة خبيثة ، تكون فى البداية متسترة ، ثم إذا بها تفصح عن نفسها شيئا فشيئا حتى يتم بينهما لقاء جنسى عارم .

وكأنما أراد يحيى حقى بهذه القصة أن يقول: لنا إن الأنانية إذا بلغت مبلغها فى نفس الإنسان ، يمكن أن تصل به إلى درجة من الشذوذ والتعقد . لأن

---

(١) مجلة الكاتب : العدد الأول ١–٤–١٩٦١ — ص ١٦٥

طبيعة الحياة هى أخذ وعطاء . وهذا الفشل قد يؤدى إلى شذوذ على أية صورة من الصور ، قد يكون منها الشذوذ الجنسى مثلا .

وقد وضح فى هذه الأقصوصة (رغم جوها الغريب) الكثير من الحقائق النفسية التى بدأ الكاتب يميل إليها من جديد مثل عقدة (أوديب) لدى الشاب (فالابن ينادى أمه بياعروستى) ،أما مناداته لأبيه ، فقد نسى لفظها « كما أن الابن » لا يتحدث إلا بضمير الغائب » وكان يحدث مرارا وهما يتدابران ، وينصرف أحدهما عن الآخر ، أن يلتفت الأب وراءه ، فيجد ابنه ملتفتا إليه . . ويحس الأب أنه يتلقى نظرة تبحث عن مشرط لامع مخبأ فى قبضة اليد» وحتى فى شخصيات القصة بعض الشبه بأشخاص قصص المرحلة الأولى : فالفتاة التى يتزوج بها الفتى هنا صعيدية . . .

وإذا كان الجنس هو محور رئيسى فى تلك الأقصوصة ، وهى آخر ما كتب يحيى حتى من أقاصيص ، فقد آثرنا أن نرجئ تناولها فى هذا الفصل . .

ولا يخفى ما فى الأقصوصة من تهوش وغرابة تضيع فى أطوائها معالم المضمون . إنها أشبه بقصيدة رمزية تقنع بالتأثير عن طريق الرمز والتلميح .

لقد اختلط فى أطوائها الجنس والموت والفشل والكره ، على نحو غريب لكنها صورة من صور التعبير الحى المؤثر عند الكاتب الكبير .

الفصل الرابع

فى البناء والشكل اللغوى

- البناء الفنى
- الشكل اللغوى

فى البناء والشكل اللغوى

البناء الفنى

جرى خلاف بين النقاد حول الشكل الفنى لكثير من أعمال يحيى حقى أهى أقصوصة ؟ أم قصة ؟ أم رواية ؟ ..

خذ مثلا — قنديل أم هاشم — فقد اعتبرها ناقد كالدكتور على الراعى (رواية) وأدرجها ضمن دراسته القيمة عن (الرواية المصرية) ، بينما اعتبرها آخرون أقصوصة .

وما يقال عن القنديل ، يقال أيضا عن البوسطجى . أما بالنسبة لقصة (صح النوم) فهى عند بعض الدارسين مجرد مجموعة من اللوحات... ولا ننظر إليها كعمل قصصى .. بينما الشائع بين جمهور الدارسين أنها رواية .

وقبل أن نتعرض بالمناقشة لتحديد نوع هذه الأعمال الفنية . نود أن نلتقى على تحديدات أكثر وضوحا — للأشكال القصصية المختلفة .

فالأقصوصة— كما هو معلوم— تجسد لناموقفابسيطاً . أوحالة شعورية معينة فيها أيضا طابع البساطة ... وعلى الكاتب أن يتناول الموقف أو الإحساس بصورة متعمقة .. لكن تناوله — مع عمقه — بسيط أيضا ليس فيه تشعب الأحداث أو مواقف جانبية ، أوشخصيات متعددة . لايحتملها المدى الفنى للأقصوصة .

ولا يشترط فى الأقصوصة بدء ونهاية ... بل إن الحادث فى حد ذاته ليس بالشرط الأساسى ، فحسب الكاتب فى كثير من الأحيان أن يصور لنا حالة نفسية لشخص ما .

الأقصوصة بهذا التحديد ، أشبه بجدول ضيق ، لكنه عميق مستقيم الحواف نسبياً ، لهذا لابد من أن تقوم الأقصوصة على الإيحاء والتركيز . . وهذا ما يجعلها تقترب من القصيدة الشعرية .

أما الرواية : فهى على عكس ذلك تماما ، لأنها تشترط الحادثة الواسعة وتشترط بدءا ونهاية ، كما أنه لابد من التشعب إلى المواقف الجانبية للموقف الرئيسى فيها ، مادامت تلك المواقف الجانبية ذات صلة به ، كما أنها تكون حافلة بالشخصيات المختلفة التى تختلف فى وظيفتها ما بين شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية .

إذا كان التركيز هو الطابع الغالب على الأقصوصة ، فإن الاتساع هو الطابع الذى يميزها عن الأقصوصة ، وإن كان التعمق أيضا شرطا واجباً فيها ، إلا أن التعمق فى الرواية يأخذ طابع التوزع ، حسب أهمية المواقف ، لتخدم فى نهاية الشوط أعماق الموقف الأساسى فيها .

إذا كانت الأقصوصة رافدا بسيطا ، فالرواية هى النهر الكامل الذى تشعب منه شتى الروافد ، وله فى نفس الوقت منبع ، ومصب .

أما القصة : فإنها تقع فى نقطة وسط بين الرواية والأقصوصة ... إنها تتناول موقفا أعقد ، وأكثر تشعبا من الموقف فى الأقصوصة لكنه من الرواية بمثابة الفرع من النهر الكبير والقصة هى الأخرى لابد لها من حادثة ذات بدء ونهاية وهى قابلة للشخصيات المتعددة وإن لم تبلغ فى تعددها وكثرتها شخصيات الرواية .

ونقرر — بعد التحديدات — بأنه بالرغم من الجهود التى بذلها النقاد من أجل وضع الحدود للأشكال القصصية ، فإن هذه الحدود لم تبلغ من الصلابة درجة تعفيها من التعديل والتداخل ، فما تزال النسبية تلعب دورها الكبير هنا ... لأننا قبل كل شئ لسنا أمام محصلات رياضية وإنما أمام مفاهيم فنية قابلة للنقاش والخلاف .

البوسطجى :

البوسطجى فى رأيى رواية ، لأن فيها مقومات الرواية : فالموقف فيها ليس من النوع البسيط ، بل هو من النوع المعقد ، إنه هنا يسير فى خطين :

١ — الخط الأول — يمثله موقف عباس ابن المدينة الذى يلتقى بالغربة لأول مرة — ويعقده اللقاء ، ثم يضاعف من هذا التعقد مؤامرات العمدة التى لا تنتهى ومشقة المهنة ، كموظف بمكتب بريد .

٢ — أما الخط الثانى فيمثله موقف جميلة التى تقع ضحية الطيش والتقاليد الاجتماعية والدينية ، ورعونة خليل وقلة خبرته .

وقد عمد الكاتب إلى تعميق الخطين ، وتتبع فى يقظة وحذر الروافد التى تغذى كل خط منها .

ثم إن هذا العمل تكثر فيه الشخصيات كثرة واضحة إذ لدينا فى الموقف الأول عباس ثم حسنى صديقه الذى حمله على الإفضاء ثم العمدة (عبد السميع وهدان) إلى جانب شخصية القرية الذى يقوم بدور إيجابى فى تشكيل وجدان عباس وسلوكه أيضا .

يبقى الموقف الثانى لدينا جميلة نفسها وخليل وأم أحمد التى تقوم بدور توصيل الخطابات من البريد إلى جميلة سرا — المعلم سلامة والد جميلة — القسيس ثم مريم شقيقة خليل وصديقته .

وهذه الشخصيات — فى حد ذاتها — تختلف أهمية حسب الدور الذى تلعبه ، فهناك شخصيات ثانوية (الوالد — القسيس) وهناك شخصيات أكثر أهمية فى الموقف مثل أم أحمد ، والعمدة ، وهناك شخصيات رئيسية وهى خليل وجميلة وعباس .

والحقيقة أن المقارنة بين (البوسطجى) وقرينتها فى نفس المجموعة تؤكد أن البوسطجى رواية على حين أجد العملين الأخيرين قصة ..

وقد برع الكاتب فى إحكام بناء روايته ، بحيث جاءت الحبكة جيدة رغم الألوان المتعددة لأحداثها .

فالرواية– كما نرى– ذات موقفين كل منهما فى الحقيقة مستقل بذاته . بحيث يبدوان للوهلة الأولى خطين متوازيين . يفقدان هذا العمل تماسكه الفنى .

وقد كان من الممكن أن يكون فتح عباس للخطابات المتبادلة بين خليل وجميلة مجرد فرصة ساقتها المصادفات لأن يحكى عباس عن مضمون الخطابات مثلا فى مأساة الفتاة (جميلة) بحيث يقف موقف الراوية ... وكفى

لكن (عباس) يتعاطف تلقائيا مع المأساة فلم تعد قراءة الخطابات المتبادلة بين العاشقين الصغيرين مجرد تسلية : إذ « ما كان يظنه لهوا وتسلية انقلب إلى شغل شاغل ورباط وثيق فأصبحت هذه الخطابات جزءا من حياته لا يستطيع أن يستغنى عنها . هو من قبل مجىء أم أحمد يفتش عن جوابها . ولا يرسل البريد إلا بعد أن يتأكد أن ليس به جوابات من جميلة . فإذا ظفر به وضعه فى جيبه ، وتملكته حمى العاشق . لا يطيق مرور الساعات التى تفصله عن اللقاء (١) » .

وليس هذا التعاطف من جانب حسنى بالموقف المتهافت الذى لا يفيد الحدث أو الشخصيات ، بل هو موقف إيجابى متفاعل لأن مشاعر عباس وإحساساته قد لونت الموقف ومنحته الكثير من النبض والسرعة ، ثم إن حرصه على الخطابات هو الذى ضمن لتلك الخطابات استمرارها ، ومن ثم أعان بموقفه الحدث على النمو والتطور والاستمرار .

على أن هذا التحمس لمأساة الفتاة وتعاطفه معها قد دفعه للسؤال عن أم أحمد والتعرف على شخصيتها ، وقد أعطى هذا المسعى الفرصة لإعطاء

---

(١) دماء وطين : ص ٤٦

شخصية أم أحمد أبعادا هامة، جعلت القارئ يحس بأن الدور الذى تقوم به أم أحمد مبرر ويمكن تصديقه حتى بالنسبة لبيئة الصعيد القائمة على التقاليد الصارمة .

ولا يقف دور عباس عند هذا الحد، بل لقد صار بمأساته الخاصة شخصية لها دورها الأكثر إيجابية فى مأساة جميلة (فهل كان يخطر على بال عباس عندما فتح أول جواب أن قدر هذه المراسلات سيقاطع قدره ويختلط الاثنان جميعا ؟ .. أن تكون فى أول الأمر لعبته ثم فى النهاية مصرعه ؟ لم تصبح مراسلات بين اثنين ... بل بين ثلاثة . ولعل أكثرهم تأثرا بهم من لم يخط فيها حرفا [1] .

لهذا فإن (عباس) يخطئ فيختم جواب خليل المفتوح . وهنا تظهر لنا براعة الكاتب فقد أدخل بهذا الخطأ — (عباس) بمأساته فى مأساة الفتاة وامتزج الموفقان امتزاجا على نحو يجسد التبرير المقنع الخالى من الإقحام والافتعال . فإن عباس يختم خطاب خليل خطأ فى لحظة من لحظات ارتباكه ، وذلك عندما ما دخل عليه شيخ الخفر — هو رسول العمدة يسأله متى يخرج من البيت ؟ ..فهب فيه عباس ، وهو محتقن الوجه هائج ... ما هذه « الخوته » كل يوم البيت .. البيت .. البيت .. ثم فى لحظة غضبه وفقدان أعصابه يهوى بالخاتم على الخطاب .

وبهذ الموقف— خطأ عباس بسبب خلافاته مع العمدة—يتم المزج بين خطى الرواية ليصبحا— فى نهاية الأمر— موقفا واحدا . وقد صنع لنا الكاتب ذلك على نحو رائع حقا . على أن هناك حيلة فنية بارعة استخدمها الكاتب فى روايته وهو أن كلا من شخصية جميلة وعباس قد تحولا إلى مرآة صافية ظهر على وجه كل منهما ملامح الآخر ..حتى إذا انتهى أمر جميلة إلى اكتشاف الخطيئة وقتلها على يد أبيها . كان فى هذا الموت فى حد ذاته رمز حى لموت الحياة والأمل فى نفس عباس .. أى أن هذا الموت المادى رمز لموت آخر

(١) دماء وطين : ص ٤٨

معنوى حتى إن الكاتب قد لمح خفية إلى هذا المعنى فى مواضع مختلفة . منذ طالعنا بصورة لعباس وهو يقضى العيد بجلابية ولم تعد للأيام طعمها أو بهجتها .

ثم إن الدور الذى لعبه عباس هكذا فى الخفاء دون أن تعلم به جميلة أو خليل بل ولا أم أحمد نفسها يضفى على المأساة ظلالا ميتا فيزيقية، ويعطيها أبعادا عميقه الأغوار ... إن عباس هنا رمز للقدر المتربص الذى لا يراه البشر ويده المتخفية تمتد من وراء ستار كثيف لتحرك الكل فى إطار مرسوم .

ولا يفوت الدارس الإشارة إلى ما تمتعت به الشخصيات من صدق ، وحيوية تامة ، برغم أنها عبرت عن قضايا فلسفية غاية فى العمق كان من الممكن أن تحيلها أشباحا مهوشة الملامح .

أما القالب القصصى الذى استخدمه الكاتب فى هذا العمل فقد جمع بين السرد المباشر والرسالة، والترجمة الذاتية ، والمونولوج الداخلى .. اجتمعت كل هذه الوسائل فى بناء الرواية ، لكنها فى النهاية جاءت متمشية مع النهج الواقعى الذى تناول به الكاتب هذا العمل الرائع ، وإن سببت للقارئ فى بداية الطريق بعض العناء والتشتت .

قنديل ام هاشم :

إن قنديل أم هاشم — فى رأينا — قصة : أى أنها وسط بين الرواية والأقصوصة ففيها موقف يتلخص فى تتبع التطورات المختلفة لحياة إسماعيل ، فى أسرته ، ثم فى أوربا، ثم بعد عودته إلى مصر وإلى نفس الحى الذى نشأ فيه وهو — كما هو واضح — خط واحد، ومحدد فى الوقت نفسه. لكنه ليس الموقف الذى يمكن أن تتناوله أقصوصة لأنه ليس من البساطة كما هو معلوم .

والشخصيات فى القصة ليست من التعدد والكثرة . بل نستطيع أن نقرر بأن إسماعيل هو الشخصية المحورية فى القصة ، وما عدا هذا من الشخصيات

جاءت لكى تخدم تلك الشخصية الأساسية مثل مارى ، رفيقته فى انجلترا، التى عبرت عن روح الغرب من خلال رؤيته وتقابلها تماما شخصية (فاطمة النبوية) التى جاءت لتعبر عن روح الشرق أيضا من خلال رؤية إسماعيل .. ثم ما يرد بعد هذا من الشخصيات يؤدى دورا ثانويا محضا .

و كلام الكاتب نفسه فى أكثر من مرة يشير إلى أن القنديل قصة، وليست رواية، فهو يقول فى مجلة القصة فى حديث مع الأستاذ —محمد عبد الحليم عبد الله— شارحا ظروف كتابة القنديل بأنه كتبها بعد أن مكث فى روما أربع سنوات « وكان هذا أول لقاء لى بالحضارة الغربية ، مكثت هناك أربع سنوات ثم عدت بإحساسات كثيرة حاولت أن أعبر عنها بقصة « قنديل أم هاشم » (١)

ثم يضيف الكاتب فى حديثه هذه الإضافة الهامة فى تحديد شكل القنديل فيقول : « مع قصد فى السرد والحبكة » (٢) .

ولعل فى تعبير الدكتور على الراعى نفسه أثناء تناوله للقنديل فى كتابه ما يجعلها قصة ، وليست بالرواية، فهو يقرر أن التعبير فيها « يرتفع دوما فى تركيزه وحرارة عاطفته إلى مرتبة الشعر »

صح النوم :

أما صح النوم فهى فى رأيى رواية : فالموقف فيها هو عن قرية عاشت فى أحضان الفساد . ثم قدر لها أن تصحو على يد مصلح من بين أبنائها ، عاد إليها، بعد غيبة عنها، فإذا بها تتخلص من أوزار الماضى وتحيا مع النور الجديد .. »

وإذا علمنا أن القرية هنا ما هى إلا الرمز لمصر بأسرها صح أن نعتقد بأن (صح النوم) هى رواية ، لأن تصوير (قرية) هى رمز لبلد بأسره

---

(١) مجلة القصة : العدد الرابع : أبريل سنة ١٩٦٤ : ص ٢٧

ليس بالموقف البسيط ... إن هذا معناه تتبع الجوانب والملابسات المختلفة اجتماعية واقتصادية وأخلاقية .

ثم الشخصيات تأتى فى هذا العمل بكثرة تناسب رحابة الموقف وتعدد جوانبه فهناك (العمدة) وصاحب الحان،والفنان، والواعظ ،والقصاب .... إلى جانب المصاح .

والشخصيات هنا هى من قبيل النماذج البشرية .. إذ نلتقى بالمحتال والأبله والمنافق والمستغل بجانب نماذج على النقيض .

والقصة– كما سلف القول– صيغت فى قالب رمزى.. إلا أن هناك ظاهرة تستلفت نظر الباحث ،فرغم وحدة الموقف فيها قد خلت من عنصر الحدث النامى المتطور،الذى يفضى فى النهاية إلى خاتمة تحتمها تطور هذا الحدث وترابط أجزائه .

وإنما أخذت (صح النوم) طابع اللوحات . كل لوحة تضم مجموعة من النماذج البشرية ،ولا صلة أو علاقة سببية قائمة بين اللوحة والأخرى . وإنما كل الذى يربط بين هذه اللوحات هو خيط واحد .. إنه القرية .. هذا الخيط كل مهمته أن يحفظ هذه اللوحات من التبعثر والضياع ..لكنه لا يصنع منها جسداً واحداً مترابط الأجزاء .

وتنقسم الرواية إلى قسمين ، سمى الكاتب كل قسم منهما كتابا ..

فالكتاب الأول يضم (الأمس) : ومن بين لوحاته العشر : قريتنا صاحب الحان .. القصاب ... وصول الأستاذ .

والكتاب الثانى (عن اليوم) : ومن لوحاته العشر أيضا : المحطة وكناس القرية — حياة جديدة — الفتى الفنان ..

لكن .. لماذا لجأ يحيى حقى إلى هذا الأسلوب فى التناول ؟ .

وهل لهذا العمل نظير فى الآداب العالمية ؟

أول الأسباب فى تناول الكاتب لروايته على هذا النحو، هو إغرامه المعهود بفن (اللوحات) هذا الفن الذى شغف به منذ مرحلة النشأة، حتى اقتصر عليه كتاباه الأخيران . وهو فن يلجأ إليه يحيى حقى كثيرا، لأنه يسمح له بقدر أوفر من حرية التعبير بعيدا عن التزامات الفن القصصى .

لهذا، فإن تلك اللوحات . التى أولاها يحيى حقى اهتمامه، تخلو من الموقف، وإنما هى قائمة فى كل ما كتب على الفكرة . ثم هى مزيج من عرض صور للنماذج ، والأهواء المباشرة .

على أن هذا الأسلوب فى العمل القصصى له أشباه ونظائر فى الآداب العالمية .. ونشير على سبيل المثال إلى الكاتب الأمريكى وليام ساروريان فى عمل من أروع الأعمال الروائية وهو (الكوميديا الإنسانية) .

فالكوميديا الإنسانية عمل روائى .. لكن الكاتب لم يكتبه بطريقة تقليدية، فيها حدث نام متطور . وفيها تبعا لذلك بداية وعقدة ونهاية . وإنما الكوميديا الإنسانية عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة، فى كل قصة موقف وشخصيات .. لكن هذه القصص فى النهاية تؤلف عملا روائيا له خط واضح هو حياة الأمة الأمريكية فى زمن الحرب .

فإذا كان هناك فارق بين العملين من حيث الشكل الفنى فهو أن القارئ يلتقى بشخصية (هومير) فى كل قصة من الأقاصيص ، ويلتقى مع هومير بمواقف وشخصيات أخر ..

وهى شخصيات ليس من السهل نسيانها ولعل أعمقها يوليسيس شقيق (هومير ماكولى) والشيخ ويلى كروجان ، وميلنجر الذى يحب كل المخلوقات من إنسان وحيوان ... الخ .

والسؤال الآن هو ... هل نجح يحيى حقى فى أن يقدم لنا عملا روائيا يعتمد على الرؤية لأوضاع مجتمع كامل بين عهدين ...

ما من شك أن القارئ لـ« صح النوم » يصادفه شخصيات ليس من السهل عليه نسيانها ، والقارئ وهو يتتبع هذه الشخصيات ويعيش معها ، يهتز لها وجدانيا .. وكما يلتقى القارئ بشخصيات نابضة وإنسانية .. يلتقى أيضا بمواقف بلغت الذروة فى خصوبتها وقيمها الوجدانية .

وفى الفصل الثالث من الرواية أصدق مثل للموقف الناجح والشخصية الناجحة ... موقف قصاب القرية ، ذلك الإنسان الذى منح ابنة عمه السمراء قلبه ، وكان قد تولى أمر رعايتها وأمها وأخواتها بعد وفاة الوالد على أثر إفلاسه .. ودفعته إنسانيته بعد هذا — إلى موقف نبيل فهو بالرغم من حبه لابنة عمه ، لم يحاول أن يتقدم لخطبتها « حتى لا يكون رضاؤها مفروضا عليها أو استجابة لواجب الوفاء بالجميل » .

ويحدث أن ينزل القرية سيرك على رأسه شاب نحيل شاحب الوجه يسير متمهلا قد كسر نظرته إلى الأرض من الحياء ، ويحدث أن تذهب الفتاة إلى السيرك وتشاهد الشاب فتقع فى حبه ويتكرر ذهابها إلى السيرك ، ولما رحل السيرك رحلت الفتاه معه .. وتزوجت بالشاب وعاشت بعيدا عن القرية .

وتمر أعوام ، تعود بعدها الفتاة إلى القرية ومعها ولدان وبنت ، أتت بهم بعد أن ماتت أمها . ومات زوجها ، فحضرت تلتمس لها عائلا ، ومع هذا فإن القصاب يرحب بابنة عمه ويتسع بيته لها ولأولادها .. ثم يتزوجها .

لـكن .. ما تلبث الفتاة أن تعود إلى طبيعتها ، فتقع فى حب صبى طحان .. ومع هذا يقابل القصاب شائعات الحب . أو النزوة الجديدة ، بهدوء وصبر ، دون أن يمس ابنة عمه الناكرة للجميل بشىء .

ونلتقى عدا هذا بمواقف ونماذج أخرى .. كحلم الناس بأن يمر ببلدتهم شريط سكة حديد ومعارضة العمدة،وأسلوبه المضحك فى المعارضة ومثل شخصيته سائق العربة المفرد وشخصية الواعظ .. الخ .

تلك نماذج من مظاهر النجاح فى الرواية،وإن كانت الرؤية الرمزية تخلع على المواقف والشخصيات أحيانا شيئا من الغرابة .

وهذه الظواهر لنجاح الرواية قليلة فيها .. وهى أقل فى القسم الثانى منها

والآن نبرز أوضح العيوب فيها :::

وأولها : تدخل الكاتب تدخلا سافرا على نحو يقطع على المتلقى روح الإيهام التى يهيؤها لنا الكاتب .. فنحن نفاجأ بالكاتب يفصح عن وجهه فى الفصل السابع من الرواية ويتوقف عن سرده ليقول : « إننى أكتب هذا المذكرات . مقطعة على مهل،أنتزع لها الوقت انتزاعا ولكنى لا أبدأ فصلا جديدا إلا إذا تلوت بعين الغريب كل ما سبقه كلمة كلمة ، فهذا وحده يدخل الكاتب من جديد فى الجوالذى تركه،ويتسق أسلوبه،وتشرب فصوله كلها من معين واحد ولو ترك نفسه — وهو بشر — عبدا للساعة التى هو فيها لتباين قوله فى غير مطلب فنى ،فهو حينا نشط ساخر،وحينا ضجر ملول ، وأحس القارئ أنه يسير فى طريق غير مستو بعضه معبد ، وبعضه ملىء بالحفر .

وهكذا يأخذ الكاتب فى بيان منهجه فى الكتابة والساعات التى يتخيرها، والمشكلات اللغوية التى تصادفه فى التعبير إلى آخر ما هنالك .

وواضح أن هذا العرض المفاجئ خارج تماما عن طبيعة العمل القصصى .

وليست هذه الصور من صور التدخل (رغم سفورها) بأشد صور التدخل عيبا فى هذا العمل .. فإن الفصول الأخيرة من الرواية،تطغى فيها الفكرة،ويختفى منها تيار الحركة القصصية ، ويقع الكاتب فى أخطر عيب

يمكن أن يتردى فيه قصاص، ذلك هو التعبير المباشر، ومن هنا صارت الشخصيات نمطية الطابع، من هذا النوع الذى يستحيل إلى دمى يحرك الكاتب خيوطها فى تخف مكشوف وبذلك تفقد الشخصية حيويتها. وتفقد المواقف حيويتها، ونبضها وتطبع الرواية — خاصة فى تلك الفصول الأخيرة — بالطابع التعليمى، ثم تضيع كل محاولات الكاتب فى إنقاذ الموقف.

وكأنما أحس الكاتب نفسه بهذا العيب. وتوقع أن يكاشفه به المعترضون بعدقراءتهم الرواية لهذافهو يقول — على ألسنة من يتوقع اعتراضاتهم — متصورا إياهم يتوجهون إليه بالحديث «فلم يخف وصفك للأشخاص — رغم تحايلك على التستر — من انعكاس صورتك أنت، وأجريت على ألسنتهم كلاما لايتوقع من أمثالهم وهو كلامك أنت وهذا تطفل، أو غرور، أو كلا الوزنين معا».

ثم يحاول الكاتب أن يدفع تهمة المعترضين بقوله : « وليس لى من إجابة على هذا السؤال إلا ابتسامة تذوب فى ضمنها حجته، نعم، لعلى أرهقت القارئ، والناس تحب اليوم أن تقرأ للتسلية. ولكنه لو منحنى بعض ثقته فسيرى بعد قليل أنه سيعيد تقليبه « الألبوم » فيبدو له أهله فى صورة جديدة، ويرى رباطهم ».

والواقع أن هذه السطور وما تلاها .. لم تحمل من جانب الكاتب ردا مقنعا، بل هى على العكس حملت نوعا من التهرب اللبق من جانبه، وهى بهذا تبقى الاعتراض قائما، بل مؤكدا .. لأنه لا رد على الإطلاق.

والواقع أن الظواهر تؤكد ما ذهبنا إليه. فالمصلح — مثلا — يظل يتحدث فى الصفحات (٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦) عن برنامجه الإصلاحى، وما يرجوه من القرية من معونة لإنجاز هذا البرنامج، وورود الحديث على هذه الصورة التقريرية أمر يبعث على الملل، بقدر ما يصيب الحركة الدرامية بالجمود بل التوقف.

ومن الغريب حقا أن يورد لنا الكاتب هذه العبارة على لسان المساح « إن منازل القرية المتداعية ستظل كإخوان الصفا متماسكة بعضها فى حضن بعض ولا تزعزعها زلزلة القطار »

وأغرب من هذا ما يورده على لسان صاحب الحان فى القسم الأول ، وهو يتحدث حديثا فلسفيا ، لا يتناسب بأى حال مع الأبعاد الفكرية للشخصية التى لازمت الكاتب فى تضاعيف أعمال أخرى .

ولا نزعم أن هذه الأخطاء قد وقعت عن جهل منه بطبيعة العمل القصصى لكننا نؤكد أنها متعمدة من الكاتب ،وإلا لما وجدناه فى (قصة السلحفاة تطير) إحدى قصص مجموعه (قنديل أم هاشم) يقول فى بداية القصة : هذه قصة خيالية ولكنها ليست خرافية فوقائعها محتملة الحدوث » وفى منتصف القصة تقريبا يقول : « كنت أتمنى ألا يكون داود أفندى شخصية من دم ولحم .. بل شخصية وهمية ،وليدة سطور هذه القصة الخيالية »

ولا أدل على هذا من أن الكاتب قد صرح لى، عندما واجهته بهذا المأخذ بأن القواعد ليست مقدسة،فكل جيل يأتى يحاول الخروج عن مواصفات سابقيه،ويقيم على أنقاض ما هدم بناء جديدا،ليأتى إثره جيل آخر يصنع صنيعه .

ونفس الشىء، بالنسبة للتدخل فى القصة،والتى كان (فلوبير) من أحرص الروائيين على المحافظة عليها،والدعوة إلى التزامها، فلامانع — فى رأى الكاتب — من الخروج على هذه القاعدة .

ونحن لا نشارك الكاتب رأيه .. لأن القواعد التى يسهل الخروج عليها ليست هى القواعد التى تشكل هيكل العمل الفنى وتمثل بالنسبة له أبجدية لا مناص من الأخذ بها والتسليم بقيامها . ولم يقل أحد منذ ظهور الفن القصصى الحديث ،بأن القصة يمكن أن تتحول إلى حكاية يسفر الكاتب عن مغزاها،

أو يوقف أحداثها ليحدثنا هو عن نفسه وأفكاره .... بل إن روح العمل القصصي هو الإيحاء بالمضمون ، وابتعاد الكاتب عن سير أحداثها وحركة شخصياتها ، تاركا كل شيء يسير كما ينبغي أن يسير .

وبعد : فلسنا نرى هذا الخروج من جانب الكاتب جرأة تحتسب له من قبيل الريادة ولكنها رجوع بالعمل القصصي إلى مرحلة الحكايات . وهو رجوع ليس وراءه ما يقنع .

الشكل اللغوى

العامية والفصحى :

الدارس لقضية « العامية والفصحى » عند يحيي حقى — يحس بالتفاته الشديد إليها سواء على المستوى النظرى فى مقالاته أو مقدمة عنتر وجولييت أو على المستوى التطبيقى حيث قصصه ولوحاته .

ويلاحظ الدارس أيضا — أن يحيي حقى ، قد انحاز للفصحى بالتدريج . حتى حاول وضع حدود فاصلة للاستخدام فجاءت (صح النوم) نموذجا خالصا للفصحى ، تخلص فيه تماما من العامية .

فهو فى مجموعة « دماء وطين » وفى مذكراته أكثر انتصارا للعامية . حتى وجدناه يروى ما جاء على لسان بعض أبطاله بالعامية الخالصة ، كما هو الحال بالنسبة لعباس عليوى فى كل من « البوسطجى » و « قصة فى سجن »

هذا عدا ما يورده أثناء السرد ، أو الحوار ، من ألفاظ ، أو جمل تامة بالعامية ويبدو هذا الصراع بين العامية والفصحى على أشده فى مجموعة (أم العواجز) مثلا حين يجرى الحوار بالفصحى القريبة من العامية .(١) .

---

(١) شاع بين الدارسين اعتبار اللغة العامية القريبة من الفصحى لغة ثالثة ، وهـــذا من شأنه توسيع الهوة بين العامية والفصحى .

ويبدو هنا على قدر من النجاح ويذكرنا بالمازنى، وهو يقوم بنفس المحاولة :
فـ (بدر) بائعة الفجل تقول لإبراهيم فى أقصوصة (أم العواجز)
وهو جار لها بائس تبدى نحوه ضربا من الحدب والرعاية .

« لقد اتسخ ثوبك. فتعال معى الليلة أغسله لك »

ثم يقترب — أكثر — من العامية ، حين نراها تقول « الأشيا رضا ،
والحمد لله على سلامتك » ص ١١

بل نرى الكاتب — تحفظا منه — يضع الكلمات العامية بين الفصحى مثل
كلمة « مشنة »

بينما نراه فى أقصوصة « إفلاس خاطبة » بنفس المجموعة ، يحرص على
إجراء الحوار باللغة الفصحى القريبة من الجزالة المعهودة فى الأسلوب التراثى
فزنوبة الخاطبة تقول لأحد زبائنها...

« تعال —بعد غد — عسى أن أكون قد وجدت لك طلبتك (ص ٥٢)
فإذا كان الكاتب فى (أم العواجز) قد أبدى تحفظا فى الاستعمال للكلمات
العامية فإنه فى (إفلاس خاطبة) قد خلص إلى الاستخدام الفصيح .

وهذا الصراع بين الفصحى والعامية ، كثيرا ما يبدو فى العبارة الواحدة
على نحو يلفت انتباه الدارس ، فيأتى الشطر الأول من العبارة باللغة الفصيحة
الجزلة ، بينما يأتى الشطر الأخير منها باللغة العامية .

مثال ذلك ما نجده فى قصة (تنوعت الأسباب) إحدى أقاصيص مجموعة
(أم العواجز) إذ تأتى هذه العبارة على لسان زليخة إحدى شخصيات الأقصوصة
وهى تشكو استغلال زوجها لها :

« عجيبة ؟ أهى ضريبة مفروضة ؟ أهو معلوم ثابت ، عمرت الدنيا
أم خربت ؟ أليس الوفاء شهرا ، وثانيا ، وثالثا جميلا يستوجب لا أقول

الرحمة ، بل أقول النسيان ، شهرا وراء شهر ؟ هاتى . هاتى ، ما حلتوش حاجه غير هاتى ؟ دا سارعنى ومطلع على جتتى البلا .وخلانى مش عارفه راسى من رجايه...

والذى نقرره بعد الملاحظة والتقصى ، أن مجموعة « دماء وطين » هى أكثر المجموعات انتصارا للعامية ، وما يأتى بعدها من مجموعات يبدو واضحا فيه جهود يحيى حقى فى سبيل تطويع الفصحى حينا ، أو التقاط كلمات وأساليب من العامية لاستخدامها فى الأسلوب الفصيح أملا فى التقريب .

وإذا كانت (أم العواجز) تمثل — بحق حدة الصراع بين اللغتين ، هذا الصراع الذى وجدنا مظاهره فى الترجح بين اللغتين ، أو محاولة المزج بينهما على نحو ما ، فإن (صح النوم) هى النموذج الذى ينتصر فيه يحيى حقى للفصحى على طول الخط ، وينجح إلى حد كبير فى (تفصيح) بعض التراكيب العامية الشائعة بلمحات خفيفة لا تخلو من إدراك ذوقى دقيق لطبيعة كل من اللغتين ، وإن كان يحيى حقى فى (صح النوم) قد قام بتجربة لا نلمسها فى أى عمل من أعماله الأخرى .. وهى الارتفاع باللغة الفصيحة إلى مستوى من الفحولة فى التعبير على طريقة الأساليب التقليدية ، ولكن على نحو شاعرى ، بحيث تصبح بعض الأساليب على قدمها شيئا جديدا فى ظلالها وقيمها التعبيرية .

فى حديثه — مثلا — عن الزوجة العرجاء التى ساقتها المقادير إلى زوج فاشل ، هكذا قالوا عنه ، فهو — فى نظرهم — نهاز ومقامر أريب ، وقال بعض نساء القرية ، أن الفتى سحرها ، وزين لها مستقبلها ، وخلب لبها بوعود لم تلبث أن تبددت هباء ، والنساء هن ضحايا الرجال أبد الدهر ، وقال شانئاتها[1] ثم ما ذا عرجاء تزوجت من عاطل ، وقد وقع النعل على الحافر

---

(١) كارهاتها .

ويصف فى موضع آخر ظروف التقاء (العرجاء) بزوجها وهو شاب فيقول : ووقعت نظرتها على جارها الشاب ، فشعرت بروحه الصافية وجسمه السليم ؛ ووقعت نظرته على جارته فأحس معدنها المصقول ، وأنها ، إن شاءها ، فهى عصا خيرزانة تتثنى ، وإن شاءها فهى عكاز من حديد [١] .

وهكذا ، نلتقى (بنماذج كثيرة) فى سهولة لا تحتاج إلى تدقيق .

وإذا كانت هذه الجزالة لم تؤثر على روح العمل الروائى فى سياق السرد العادى فمما لاشك فيه أنها لم تنجح فى مجال الحوار ، ولم تتح للقارىء أن يتعرف على الشخصيات ، بل أحس فى سياق الحوار بأن المتحدث هو الكاتب وليست الشخصية .

ونحسب أن (صح النوم) جاءت فى أثر البرنامج الطويل الذى خططه الكاتب لنفسه لقراءة الأدب العربى القديم ، فأراد الكاتب أن يجرب قدرته على التعبير التقليدى ، بل ويثبت هذه القدرة ، ولعل هذا الأسلوب الذى تنفرد به الرواية هو ما دفع الدكتور طه حسين إلى تناول (صح النوم) بالذات بدراسة مطولة ضمن كتابه (نقد وإصلاح)

لهذا ما يلبث يحيى حتى أن يدع التجربة ، محاولا أن يعود إلى طبيعته . لكن (عنتر وجولييت) تطالعنا بتجربة أخرى وهى (محاولة التقنين للاستخدام العامى)

إذ يعود فيقرر فى مقدمة المجموعة القواعد التالية فى استخدام كلمات عامية .

١ — أن لا أجد فى الفصحى — بمقدار علمى — لفظا يؤدى كافة المعانى والإيحاءات ، التى أحتاج إليها ، ويمدنى بها اللفظ العامى وحده .

---

(١) لاحظ « عصا خيزران تتثنى » إلى جانب عكاز من حديد ، وما يبرز التعبيران من قدرة على عقد مصالحة بين تعبيرات تراثية وتعبيرات أخرى مستحدثة دون تنافر أو خصومة .

٢ — أن يكون اللفظ متجردا من الظواهر العامية المعروفة كإدخال حرف الباء فى أوائل الأفعال . أو فى النفى بحرف الشين فى آخر الكلمة .

وعجيب حقا أن نرى يحيى حتى مقننا وواضع قيود فى مجال العمل الأدبى وهو الذى ضاق بكل قيد ، وتحلل منه غير مكترث ، وأعجب من هذا أن يخرج عن هذه القيود نفسها التى ألزم بها نفسه ، وفى نفس المجموعة التى شهدت مقدمتها تجربة جديدة .

فهو — فى نفس المجموعة يورد ألفاظا عامية غير متجردة من قواعد اللغة العامية ، مثل : (ما تدخلش — يكونش — ما كدبش — تزعلش) فى قصة (الودع) .

ومثل ذلك أيضا : (ما كنتش — مش — ما يتوهمش — بيكشف — بيقولوا — بياكل فى (قصة العيادة) .

ونحن لا نؤاخذ الكاتب على مبدأ (التقنين) فى مجال الاستخدام للكلمات العامية فإن هذا أدعى إلى الحد من فوضى استخدام الكلمة ، لكننا نأخذ عليه فرض قيود يتعذر عليه هو نفسه إلتزامها ، بحيث يصبح واضع القاعدة أول الخارجين عليها .

فأما بالنسبة للقيد الأول وهو « أن لا يجد فى الفصحى بمقدار علمه ، لفظا يؤدى كافة المعانى ، والإيحاءات الدالة عليها» ، فإن هذا القيد إذا صح بالنسبة لكاتب أتعب نفسه فى دراسة اللغة العربية والوقوف على الكثير من أسرارها فإنه لا يصح إطلاقا لسواه ... لأن (مقدار العلم) هذا الذى به حدد الاستعمال العامى ، هو أمر نسبى ونسبيته هذه تجعله يتسع لكل الحدود.

والرأى عندى أن الأمر ليس أمر قواعد ، إنه قبل كل شىء تكوين ما يمكن أن نسميه (بالوجدان اللغوى) الذى يعين الكاتب على حسن البصر

باللغة ، وإدراك حدود الاستخدام العامى ، وكيفية هذا الاستعمال ، على نحو يقرب بين العامية والفصحى ، ولا يوسع الشقة القائمة بينهما .

ولنا فى أدباء الجيل الماضى خير مثال : فقد تمرسوا بالتراث وقرءوه عن بصر ووعى ولم تكن قراءتهم فيه لمجرد التزود باللغة وإنما كان نوعا من الارتباط بذخائر هذا التراث وتذوق للأشكال والقيم الفنية فيه .

فقد رأينا (المازنى) وهو واحد ممن شاركوا فى بناء صرحنا القصصى يقبل على التراث فى شغف ووعى . ومما يذكر عنه ، أنه قرأ (الأغانى) مرتين فى حياته . فى الأولى — وكان شابا — قرأه قراءة تذوق، وفى الثانية — فى الشيخوخة — قرأه قراءة تعمق ، وكتب تعليقات علمية .

هذا فى الوقت الذى أحسن المازنى أمر الاطلاع على ذخائر الأدب الإنجليزى فكان لهذا المزيج الثقافى أثره لدى المازنى الذى أدرك مشكلة الإزدواج اللغوى وبذل محاولات رائدة فى سبيل التخفيف من حدتها .

وإذا لاحظنا كدارسين ، كيف كان تأثير كاتب كالجاحظ على أغلب كتاب عصرنا كالمازنى نفسه ، والعقاد ، والبشرى ، وطه حسين ، أو تأثير سواه من القدماء ، أدركنا إلى أى مدى تحققت ظاهرة الامتداد المتفاعل لتراثنا ، وأدركنا معه أثر ذلك على إدراك مشكلة الازدواج اللغوى إدراكا تقترن به المحاولات الناضجة — فى سبيل التخفيف من حدتها .

الجمل الاعتراضية :

كثرة الجمل الاعتراضية ظاهرة جديرة بالدراسة فى أدب يحيى حقى القصصى . خاصة فى إنتاج المرحلة الأخيرة ممثلة فى (صح النوم) ومجموعته القصصية « عنتر وجوليت » .

وهذه الجمل الاعتراضية ، قد تأتى لإيضاح الجملة الأصلية أو تحديد إطلاقها أو إضافة معنى جديد ، أو استلفت الانتباه إلى فكرة جانبية ،

أو قسم يدلل به على صدقه ، ويؤكد به كلامه ، أو لإبراز إحساسه نحو شئ معين . ونظرة عادية فى كتاباته توقفنا على هذه الأنماط المختلفة للجمل الاعتراضية .

وقد تأتى الجمل الاعتراضية : لتكون مظهرا للميل الجارف إلى الاستطراد والتزيد مثال ذلك نجده فى أحد مواضع مذكراته ، عندما يحدثنا عن ميل الفلاح المصرى — فى العصر البائد — إلى التظاهر بالفقر حتى لا يكون مطمعا للحاكمين :

« لذلك رأيت الفلاح يحاذر أن تظهر عليه دلائل النعمة . فهذه هى خطة دفاعه التى ورثها عن جدوده حين كانت تمزق السياط ظهورهم ، لتحصيل الضرائب منهم ، . . لا حاجة لأن ترجع إلى أيام المماليك . بل يكفى أن تقرأ سيرة محمد عبده ، وعلى مبارك (ما أعظمهما من رجلين من أبناء الفلاحين) — لتعرف ماذا كان يلاقيه الفلاح منهم فى الوجه البحرى من فر من الديار كلها ، إما شرقاً إلى سوريا ، أو غربا إلى ليبيا وما بعدها (— لا أجد مع الأسف من يؤرخ لهذه الهجرات ، وتتبع أخبارها) . قد لا يخلو حذر الفلاح من ظهور دلائل النعمة عليه من خوفه أيضا من الحسد فإنه يعيش فى رعب دائم من العين الزرقاء يخاف منها على نفسه وأولاده وحيوانه وزرعه (الحديث عن الحسد يشغل جانبا كبيرا من سمرهم) . . . »

. ومع هذا فإن الشيء الذى لا ينكره دارس ، هو أن يحيى حقى وهو يبذل محاولته من أجل التقنين للاستخدام العامى كان فى إخلاص يقوم بمحاولة مزدوجة ، هى حماية الفصحى ، حتى لا يغلبها تيار المتطرفين ، لهذا نراه يقرر فى موضع من كتابه « خطوات فى النقد » إن العامية يجب أن تخلى الطريق للفصحى ، دون جدال [1] .

---

(١) خطوات فى النقد : ص ٢٠٠

وفى نفس الوقت محاولة الأخذ من العامية بصورة تضمن تضييق الهوة العريضة بين اللغتين . بل وينصح من يستخدمون العامية فى كتاباتهم بأن يكونوا على بصر بها : « إننى أقول للذين يكتبون بالعامية : إنها هى أيضا لغة ينبغى أن تكتب بعناية ، وذوق وبصر »(٢)

ولا يفوتنا الإشارة إلى محاولة الكاتب لتفصيح بعض التراكيب العامية ، على نحو يشهد بدقة بصره بأسرار العامية ، والفصحى على السواء . فمن ذلك فى مجال الكتابات العامية .

(يكاد يصر فى منديل) كناية عن الصغر

(نفخ فى قربة مقطوعة) كناية عن بذل الجهد فيما لايجدى

(يدى مخروقـــــة) كناية عن التبذير

(الغريب فى قفا القريب) كناية عن التتابع والتلاصق

وفى مجال الأمثلة العامية نلتقى بهذه النماذج .

(كأننا يابدر لا رحنا ولا جينا) يضرب مثلا لضياع الجهد سدى

(مت يا حمار إلى أن يجيئك العليق) يضرب مثلا للصبر دون فائدة .

وقد تأتى الجمل الاعتراضية لتكون نوعا من تمرد الأفكار والمعانى الفرعية عند الكاتب فتتدافع بقوة ، لتضعف أمامها قوة الفكرة الأساسية ، وذلك عندما تتابع فى الجملة الواحدة وتتداخل بصورة تحجب المعنى وتشتت فكر القارئ .

---

(٢) خطوات فى النقد : ص ٢٠٠

من أمثلة ذلك قوله — فى وصف سلالم الخدم — فى إحدى عمائر مصر الجديدة :

« المصاعد حلال للسكان وضيوفهم ، حتى لو صعدوا للدور الأول والثانى ، حرام هى والسلالم العريضة المريحة — بأمر ملاك وبوابين — والسيد يعرف من خادمه — أرذال غلاظ القلوب مصابين بداء العظمة والسادية — على حاملى المقاطف الثقيلة من الخدم والباعة وتجار الروبابكيا وصبيان البقال والمكوجى وبائع الثلج .

فهنا تتداخل الجمل الاعتراضية ، وتنثال حتى تعوق المسار الفكرى للتعبير ، وتجعل القارئ فى عجز عن فهم المعنى المراد ، وتحديد الجمل الأصلية وتمييزها من الجمل الاعتراضية . وقد أبديت لكاتبنا الكبير هذه الملاحظة فأبدى إقرارا كاملا لمضمونها .

التشبيه :

التشبيه — كلون من ألوان التعبير الذاتى — هو أحد ملامح الأصالة الفنيه للكاتب الكبير — فضلا عما للتشبيه من دلالة على خصوبة ذهنية .

وإذا كان الأسلوب العربى مدينا ليحيى حقى بجهود صادقة انفرد بها دون الكثيرين فى دعوته للأسلوب العلمى — وتأنقه الظاهر فى الأسلوب ، واتجاهه فى قضية العامية والفصحى فإن جهده فى هذا الفرع من فروع البيان — وهو التشبيه — ظاهرة لا تخفى على دارس .

فقد أثرى يحيى حقى أسلوبنا المعاصر بصور وتشبيهات ، أثبتت حيوية اللغة العربية ونفت عنها ما وصمه بها أدباء عصور الانحلال الفكرى والأدبى ، الذين جروا على استعمال تشبيهات تقليدية ، ما يزال بعض كتابنا يسايرونهم فيها [1] .

---

(١) عبد الحميد جودة السحار : تجاربى فى فن القصة : ص ٥٨

ويتطلب التشبيه — فى حد ذاته — دقة ملاحظة ، وقدرة على تعمق الظواهر المادية ، وإدراك العلائق المختلفة ، ومقدرة على تأمل الأشياء ، وإدراك ما يضاهيها ويشابهها فى الظواهر الأخرى ، مع إحساس مرهف يستلفت تأمل الأديب .

وقد أدرك البلاغيون — فى عصور الازدهار — هذه الحقائق وهم يربطون بين التشبيه ووجدان الأديب . يقول عبد القاهر الجرجانى « إن الأشياء ، المشتركة فى الجنس ، المتفقة فى النوع ، نستغنى بثبوت الشبه بينها ، وقيام الاتفاق فيها ، عن تعمق وتأمل فى ايجاب ذلك وتثبيته بها» [1] .

ثم يورد عبد القاهر مايتطلبه التشبيه من قدرات خاصة ، فيقول : « وإن هذه الصفة تستدعى جودة القريحة والحذق ،الذى يلطف ، ويدق فى أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات فى ربقة ، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة [2].

و كلام يحيى حقى فى التشبيه يأتى قريبا من كلام عبد القادر ، فهو يقول : « أعتقد أن التشبيه بأنواعه هو أبين ضروب البلاغه عن مزاج المؤلف ، وفلسفته ، لأنه هو الذى يخلط الماديات والمعنويات فى قبضة واحدة ، ويقرب البعيد ، ويبعد القريب ، ويقرن المتناقضات ، فإذا هى تتشابه ، ويفصل بين المتشابهات فإذا هى متناقضه [3] .

وإذا كان التشبيه لدى قدامى البلاغيين ، مجرد وسيلة للتحديد والإيضاح ، وإدراك العلاقات ، فإنه لدى يحيى حقى ، وسيلة لأهداف أشمل . . إن التشبيه بالنسبة للكاتب هو (مركب سخريته وفكاهته ، وعجبه ، ووسيلة كشفه لمفارقات الحياة ، وعوالم النفس كما يقرر هو نفسه .

---

(١) عبد القادر الجرجانى : أسرار البلاغة : ص ١٢٧

(٢) أسرار البلاغة : ص١٢٧ (٣) خطوات فى النقد : ص ١٨٧

على أن أفضل أنماط التشبيه لديه ، هو التشبيه المركب ، لأنه — كما يقرر — لا يكتفى بربط شىء فرد بشئ فرد ، بل التشبيه المركب ، الذى يربط جوا كاملا بجو كامل لا ينطق تمام نطقه إلا بهذا التشبيه (٢) .

فإذا انتقلنا إلى مجال التطبيق لاحظنا أن التشبيهات لدى الكاتب تطابق ماقرره — نظريا — من مواصفات . . . والتشبيه عنده يستمد مادته من نفس العوالم التى أغرم بها : الحيوان ، والطبيعة ، والنيل .

وهنا نلاحظ كيف يربط التشبيه بين الانسان ، والحيوان ، والطبيعة — فيجئ تجسيدا لفلسفة يحيى حقى فى وحدة مظاهر الكون .

فهو — حينا — يشبه الانسان بالحيوان ، فيقول فى وصف إحدى شخصيات قصصه وهو رجل طيب يدخل القسم لأول مرة — « فمن نحس هذا الزمان ولؤمه أن يهان رجل طيب مسالم مثله ، ويكون مثله عند دخول القسم كمثل حيوان أليف آكل عشب ، يجد نفسه فجأة فى غابة تعج بكل ذى ظفر وناب .

وحينا آخر يشبه الحيوان بالإنسان (وهذا الجمل سيد متكبر هبط علينا من كوكب آخر ، فلا شبه بينه ، وبين بقية حيوان هذه الدنيا) ، وهذه الصورة بالذات ، هى من جهة أخرى تحقيق لغرض من أغراض التشبيه ذكره يحى حقى وهو أن (يفصل بين المتشابهات فإذا بها متناقضة) ، فالجمل هنا قد أخرجه الكاتب من دائرة الحيوان ، ليدخله دائرة الإنسان ، والإنسان الذى هبط علينا من كوكب آخر ، فلا يشبه سائر الناس .

والديك الرومى فى إحدى صور الكاتب (لا يؤذن كالديوك ، بل يرى فجأة فى انفعال الشيوخ ، قليلى الصبر ، يروى مأساة طويلة جدا فى كلمات

---

(٢) خطوات فى النقد : ص ٢٧٧

قليلة جدا يصبح مثالا للخيلاء والعظمة كأنما أريقت على رأسه كنكة تغلى بشمع أحمر يصبها محضر فى يده حكم بالإغلاق والمصادرة).

وكما يشبه الإنسان بالحيوان ، وبالعكس ، فإنه يشبه بعض مظاهر الطبيعة بالإنسان (وهى أشجار وارفة الظلال عليها ، وداعة الشيخوخة وزوارها ، من زحمة الحياه ومتاعبها ومشاغلها) .

وفى التشبيه — أيضا — تتمثل ملامح الروح المصرية ، والارتباط الوجدانى بها (فى الصعيد يثبت النيل أنه — رغم كل هذا ، لا يزال شابا مفتونا بنفسه وبقوته ... ليست آلاف الدوامات إلا من دمه الفائر ... له فى كل مورد يد تغازل الفتيات . بين كل حين وآخر ، تقتنص فريسة لا تشبع له نهما ... للشواطىء منه عبث الجبار ، وها هو مع بنى شقير فى سنة يمنحها أرضا خصبة ، وفى سنة يسترد هديته ، ومعها أجرها مضاعفا ، فى خمس عشرة سنة — أغار على أرضها يأكل منها كالمفجوع ، حتى اقتربت الموردة من البلد التى أذهلت جاسر .

وفى التشبيه تتحول الأشياء الجامدة ، بين يديه إلى كائنات حية ، بل إلى إنسان : فالصندوق الذى تحاول صاحبته أن تغلقه فلا تستطيع ، يصوره يحى حقى هكذا (فرابها أن الصندوق لا يحسن إطباق فمه ، كأنه أبكم يريد أن ينطق بكلمة من بين شدقيه ، لا من طرف لسانه) والسمكرى يقوم (بإسكات الصنبور الثرثار ، إلى تأديب الرتاج ليسحب لسانه الطويل) :

وبعد ... فإن أسلوب يحى حقى بحاجة إلى دراسة القيم البلاغية فيه من تشبيه إلى استعارة وكناية ، دراسة مستفيضة ، بجانب آرائه النظرية المبثوثة فى تضاعيف مقالاته المختلفة ... بل إن الإنتاج الحديث لأدبائنا جملة بحاجة إلى جهود من نفس النوع نحاول فيها الاهتداء إلى معالم بلاغية جديدة على ضوء الدراسات الحديثة فى علم الجمال وعلى ضوء المعايير البلاغية المستحدثة وحقائق علم النفس الأدبى وغيره من العلوم والمعارف والقيم الجديدة وهو

عمل منوط بالأدباء والباحثين على السواء ، حين يقومون باستقصاء أساليب التعبير البيانى . ثم يتبعون ذلك بدراسة متعمقة ، وهذا العمل جدير بأن يكون مشروعا يتبناه المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، والهيئات العامة العلمية الأدبية الأخرى . حتى لا نظل فى موقف المنتقد للتراث ، والعاجز فى نفس الوقت عن إنجاز شىء جديد .

وإذا كنا قد تناولنا التشبيه باعتباره أوضح الصور البلاغية التى استخدمها الكاتب فإنه من المناسب هنا أن نتناول ظاهرة هامة تبرز بعض خصائص « الصورة » عنده .

فيحيى حقى يتمتع بقدر يروع القارىء من رهافة الحواس ونشاطها وقدرتها الفائقة على الالتقاط ، وتكوين « الصورة الحية » والصورة الجديدة فى أسلوب التعبير البيانى ، وهى جديرة بالدراسة لمن يرغب فى أن يكشف عن قيم بلاغية لأسلوب العصر ، بل لمن أراد أن ينبرى لمحاولة وضع أسس لبلاغة جديدة ، أساسها الاستقصاء المتأنى والمتذوق لأساليب التعبير الأدبى لدى أدبائنا المعاصرين .

فنحن فى صوره لا نلتقى بالصورة البصرية فحسب — كما هو الغالب على الصور البيانية عادة — وإنما نلتقى بالصورة الشمية ، والسمعية ، واللمسية ، فنحن أمام فنان متوقد الحواس ، يطلقها جميعاً وراء المحسوسات لتكييف أبعادها الحسية والمعنوية على سواء ، ولعل « الصورة الشمية » هى أنشط هذه الصور وأوضحها .

فى (قصة فى سجن) يورد ذكر الروائح وأثرها فى إثارة رغبة عايوى فى نيل مأربه الجنسى من « الغجرية » وفى « أبو فودة » نفس الأمر ... وفى مجموعة « أم العواجز » لا تكاد تخلو قصة من صور شمية أيضا .. يقول على لسان الفتاة فى قصة « كوكو » وهى جالسة مع جارهم منفردين . ولما جلست بجواره سألت نفسى : أين شممت من قبل هذا العطر؟ أتعرف شذى حقول

الفول إبان ازدهاره ؟ ... رائحة الخشب الغض حين يشقه المنشار ؟ رائحة صدور المرضعات ...؟

وفى (الدرس الأول) إحدى أقاصيص المجموعة يصف عم خليل الرجل السودانى عامل البلوك بإحدى قرى الصعيد ، وهو دائم التأفف من روائح أبناء القرية . . .

«كم تأفف عم خليل من رائحة الحلبة والبصل والعرق يتصاعد منهم كأنها بخار أتون ويقوده التأفف إلى أن « يغسل الكوخ بالبترول ويطاق فيه البخور السودانى وظلت رائحته تملأ خياشيم صديقه الصغير أياما طويلة » .

وفى (صح النوم) نلتقى بهذه الصورةللفتاة التى وقعت فى حب عامل المطحن « ولعل سبب هدوئها هو سحر الدقيق الطازج تمد فيه اليد فتحس بحياة غنية كريمة فيها الدفء والندى معا ، وكأنها تصافح مخلوقا له براءة البكر هشا قد خلع درعه .. وللدقيق الطازج رائحة تجمع بين تنفس (   )[1] ومخاض الطين ، وبين عطر الخبز الطازج الخارج لتوه من الفرن ، وهو من أرق العطور ... هذه الرائحة ترد الفتاة للحياة ببهاء فجرها الأول قبل أن يطلع الإثم والدنس ، وتمثل العمل والكدح فى الهواء الطلق بعيدا عن الوشايات والإشاعات .

والملاحظ أن أكثر الصور — وما سقناه أمثلة ضئيلة — غنية بالعنصر النفسى . فالروائح دائما أبدا تحرك فى نفس الشخصية تجارب قديمة مختزنة فى أعماق اللاشعور ، وهى تحرك مع هذه الذكريات والتجارب الدفينة رغبات جنسية ظامئة للرغبة ، فالجنس أحد العناصر الهامة فى مثل هذه الصور كما أن المحسوسات التى تلتقطها حاسة الشم — مثلا — عند الكاتب هى محسوسات غريبة ، وقلما يتنبه إليها الإنسان مهما أوتى من توقد الحواس ويقظتها

---

(١) ساقطة فى النص : وأنظر (صح النوم) ص ٢٩ — ٣٠

فمن رائحة حقول الفول إبان ازدهاره إلى رائحة الخشب الغض حين يشقه المنشار ، أو رائحة الدقيق الطازج ، أو مخاض الطين ... الخ ، وهى التفاتات تنطوى على رهافة ودقة بالغتين .

ولقد حدثنى الكاتب الكبير عند لقائى به عن هذه الظاهرة فى التعبير حديثا يكشف عن التفاته إليها وتعمدها ، وهو يقرر أن الأديب من واجبه أن يطلق حواسه وراء رؤاه على نحو يعمق تجاربه الذاتية .

الرمز :

يستمد التعبير الرمزى نشاطه — فى الإيحاء والتأثير — من أعماق اللاشعور . والأديب فى التعبير المباشر ينقل لنا المعانى المحددة أو الصور المرسومة الأبعاد بقصد الإفهام ، لا بقصد التأثير فإن وجد التأثير ، كان غير مباشر .

وينبغى ألا نتجاهل العوامل التى من شأنها تنشيط العقل الباطن ، والعمل على إثرائه والتى أبرزها تجارب الأديب وعواطفه المكبوته ، وإحساساته الخافية ، ورهافة مشاعره ، بشكل يعينه على الالتقاط ، ثم الإحساس بما وراء المحسوسات .

وهى كلها عوامل هامة فى سبيل إثراء العقل الباطن بالتجارب المختزنة ، التى تتحلل إلى عناصر خصبة على مدى السنين .

كما ينبغى ألا نتجاهل تأثير الثقافة فى إثراء العقل الباطن وتنشيطه .

ولقد مر يحيى حقى — فى حياته — بتجارب عديدة ، وعانى الكثير من الأزمات النفسية فى الريف ، وأثناء عمله خارج بلده بالسلك الدبلوماسى وامتزجت هذه التجارب والأزمات . . . ، وتفاعلت فى عقله الباطن ، وكان من الممكن مع هذا ألا تثمر فى حقل الأدب والفن ، لولا أنه قد وهب إحساس الفنان ، وعمق المفكر ، وكان لثقافته أثر فى خصوبة هذه الحصيلة المختزنة من التجارب العديدة :

والرمز — فى أدب يحيى حقى — نوعان : رمز كلى ، حيث تكون القصة بأكملها رمزا لموقف معين ، والشخصيات فى إطار الحدث رموز لمعان أو لأشخاص ، أو لمواقف ، وقد تقدم دراسة ذلك فى موضعه .

والنوع الثانى : رمز جزئى ، يوحى بإحساس معين ، أو يمهد لموقف أو يوحى بفكرة ما . وهذا الرمز الجزئى ، هو موضوع الدراسة خلال تلك السطور .

ومن أمثلة هذا النوع طائفة من الصور قريبة الشبه بالتشبيهات التى أسلفنا إبراز بعض منها لكنها تتميز عنها ، بأنها أكثر تعقيدا ، وعمقا ، وجيشانا بالإحساسات ، وأكثر قدرة على إثارة المشاعر النفسية المبهمة .

فى قصة (البوسطجى) يحاول أن ينقل إلينا إحساسات البوسطجى ، حين ذهب يبحث عن بيت (أم أحمد) العجوز لكى يسلمها خطابا من خطابات جميلة ، فيقول — وقد فوجئ بأنها قد ماتت — (وعلا حواليه صراخ وخيل إليه وهو مشتت الذهن أن كل هذا الجمع الأسود هو كسرب من غربان الشؤم يصوت عليه ، وعلى مصيبته الثقيلة ، وبخته المائل[1]) .

وعندما يحس البوسطجى لحظة استسلام جميلة للأقدار ، بعد أن اكتشف والدها الأمر « انتبه الرجلان على صوت جرس الكنيسة الصغيرة يدق إشعارا بموت يكاد ينطق ، فقد يعبر النحاس فى بعض الأحيان عن منتهى حزن الإنسان وألمه »[1] .

ومن الصور الرمزية التى تأتى تمهيدا لموقف ، هذه الصورة لوصف النيل ، والتى تلقى لنا برمزيتها خيوط الموقف بين جاسر وزوجة إسماعيل (نرجس) وتمهد له : « فليس أدل على الشهوة من النيل وقت الفيضان . هو طول العام طفل نحيل تحمله مصر حرصا على اليدين ، شفتاها على

---

(١) ص ٣٥

شفتيه ، من رحيق فمه تعيش ، ينتهى العام وثدى مصر قد جف فيه لهيب كله نداء للارتواء .

وللطبيعة انقلابات لا مقياس لقوتها ، فلا يأتى الميعاد حتى تنتفض مصر . تحس الرشفة تنقلب قبلة حارة تنفجر بها شهوات حبشية تتجمع طول السنة . ويقفز الطفل من بين يديها فإذا هو عملاق : يد تشد شعرها ، ويد تهصر خصرها ، ثم يطويها تحته فتغيب . . . ويرتوى فى جوف مصر كل شق . . .)[1]

وقد سبق — حين تناولنا أقصوصة السرير النحاس — أن كشفنا عن صور التعبير الرمزى المختلفة فى لغة الأقصوصة . وكيف تضافرت مع الموقف القصة لكى تعطى المتلقى التأثير المطلوب .

وهكذا يثبت يحيى حقى بصوره الرمزية عن إمكانات أصيلة من الشاعرية جديرة هى الأخرى بدراسة الباحثين . .

الدعوة الى الأسلوب العلمى :

شغلت قضية اللغة كاتبنا بصورة يتبينها دارس أدبه ونقده بالنظرة العادية ؛ وقد ساقه ذلك إلى الكتابة عن العامية والفصحى — مثلا .

غير أن من أهم كتاباته دلالة على هذا الانشغال مقال له ضمن كتابه « خطوات فى النقد » تحت عنوان: «حاجتنا إلى أسلوب جديد » وهذا المقال فى الأصل هو محاضرة كان الكاتب قد ألقاها بجامعة دمشق إبان الوحدة .

وقد طالعنا فى مستهل حديثه بجوهر دعوته بأن قال : « القضية التى أريد أن أعرضها عليكم هى أننا — فيما أعتقد — لن نصل إلى إنتاج أدب نجد فيه — نحن أنفسنا أولا — مقنعا لنا ثم يصلح ثانيا للترجمة والنقل إلى الثقافة

---

(١) ص ١٢٠

الدولية إلا إذا تخلصنا مما أحس به فى أساليبنا من عيبين كبيرين : : الميوعة والسطحية ، لنعتنق بدلا منها التحديد أو الحتمية والعمق [١]

فأما الميوعة : فإنها ترتبط فى رأى — الكاتب — بظاهرة أخرى أسماها « السجع الذهنى » فإذا كنا — فى مطلع نهضتنا الأدبية قد استطعنا أن نتخلص من « السجع اللفظى » فإن « السجع الذهنى » لا يزال يندس فى بعض أساليبنا فى صورة مستترة . . . بأن تعطف على الجملة جملة أخرى لا تقيم سجعا ولكنها مع ذلك سواء طابقت الجملة الأولى فى إيقاعها أم لم تطابق ، وإن كانت المطابقة تحدث فى الأعم ترديدا واضحاً كأنه آلى لمعنى الجملة الأولى فهى زيادة لا طلب لها ، لاتفيد شيئا جديدا [٢] . . .

ونسترسل مع الكاتب فى مقاله لنظفر بأمثلة من واقع أسلوبنا الأدبى الشائع فهو يعرض علينا أمثلة من « تعبيرات كثيرة متداولة هى بمثابة السجن المفروض على مجموعة من الألفاظ ، فقدت فى هذا الأسر معناها وكرامتها مثل قولهم :

« فى سهولة ويسر » . . .

« فى خفة ورشاقة » . . .

« فى دعة واطمئنان » . . .

« فى خفر وحياء » . . .

ويعلق على هذه الظاهرة بقوله : « وهكذا كأن الكاتب يجر خيطا ، فتجرى إليه المجموعة كاملة . حتى كدت أنصح المطابع أن تصبها فى قوالب تفاديا لعناء جمع الحروف كل مرة [٣] .

---

(١) خطوات فى النقد : ص ٢٠٥ (٢) خطوات فى النقد : ص ٢٠٦
(٣) خطوات فى النقد : ص ٢٠٧

وقد راح الكاتب يقلب الآراء المختلفة حول تفسير ظاهرة الميوعة فى الأسلوب العربى المعاصر . ولاحظ آراء بعض المستشرقين مثل المستشرق « ديمومبن » يقول : « الأدب العربى هو فى صميمه أدب قوالب متبرجة» أو آراء بعض الدارسين العرب الذين مدحوا فى حسن نية اللغة العربية مدحا يؤخذ عليهم ويحتسب من قبيل القدح ، لأنه ، يصم ، فى حقيقة أمره لغتنا بالميوعة ومن أمثلة هؤلاء الاستاذ على الجندى فى كتابه عن (السجع) حيث يقول :

« واللغة العربية — انظروا إلى هذا التقييم [١] — لغة أناقة وزخرف ومبالغة وتهويل والنغم والوزن والموسيقية والرنين من عناصرها الرئيسية وصفاتها الواشجة بها » .

ثم فى النهاية دافع الكاتب — الأستاذ يحيى حقى — عن اللغة العربية من واقع الشعر الجاهلى الذى لم يضح بتحديد المعنى من أجل الرنين ، وكذلك النثر الجاهلى والإسلامى ممثلا — على وجه الخصوص — فى أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم — ثم فى أسلوب كاتب مثل ابن المقفع أعجب به يحيى حقى كثيرا وأشاد بطريقته فى التعبير ، ومن دلائل حرص ابن المقفع على تحديد المعانى وتحديد الألفاظ . قوله : الكلام يزدحم فى صدرى فأقف لتخيره .

ويعود الكاتب — تأكيدا لدعوته — إلى الإفصاح عن مقصده فيقول : آن الأوان لأن يكون لنا فى الأدب أسلوب أسميه بالأسلوب العلمى ، يعتمد على تحديد المعانى ، وبالتالى اختيار ألفاظ محددة لها ، بل أقول ألفاظا حتمية بحيث لا يكون المكان صالحا إلا للفظ واحد ، ويتعذر أن يستبدل به لفظ آخر .

---

(١) خطوات فى النقد : ص ٢٠٨ والجملة الاعتراضية هى للأستاذ يحى حقى وليست ضمن العبارة المقتبسة من كتاب الأستاذ على الجندى.

يبقى بعد هذا صفة أخرى يأخذها الكاتب على أسلوبنا العربى المعاصر : وهى صفة السطحية . ويحاول أن يتلمس أسباب هذه الظاهرة فيجدها فيما يلى :

١ — فقر الروح وقلة الانتباه إلى عالم الماديات ، ومبعث هذا الأسلوب التعليم الذى ساد فى بلادنا أجيالا حيث لم يكن هم الدارس إلا حشو الدماغ بقشور من علم من كتب « لم توقظ حواسنا وتدرب على الانتباه للطبيعة حولنا. لم يدرس علم النبات والحيوان لاعامة ، ولافيما يخص بلاده . كلمة شجرة عنده تعنى كل الأشجار ، أما محدداتها فيحفظ ألفاظها كالببغاء . . . يكاد لفظ العصفور يعطى كافة أنواع الطير »

وليس أسلوب التعليم وحده هو مبعث هذه السطحية الفكرية التى انعكست على أسلوبنا الأدبى ، وإنما أسلوب التربية فى البيت المصرى فى زمن الكاتب حيث « مجال إبراز الشخصية الذاتية فى هذا الجو ضئيل . . »

٢ — أن الكتاب يعانون مشقة كبيرة فى حل مشكلة الاهتداء إلى ألفاظ نسمى بها حشدا ضخما فى عالم الماديات لأشياء لم تكن تعرفها العرب ، هى وليدة الحضارة الحديثة . . . وليست هذه المشكلة قاصرة على عالم الماديات بل هى قائمة أيضا فى عالم العواطف .

٣ — حاجتنا إلى الترجمة الأمينة الدقيقة عن اللغات الأجنبية فلا تزال الترجمة فى الحدود المستطاعة هى الكفيلة بإثراء الذهن والأسلوب وتحديد المعانى والألفاظ وبعث كلمات جديدة من هجوعها » .

وهنا يتوقف الكاتب ليعلن — فى صراحة — عن تشاؤمه الشديد من موجة الترجمات الرخيصة التى بدأت تعم السوق ، لالخطرها فى ذاتها فحسب ، بل لأنها — أيضا — تصد الطريق عن ترجمة صادقة أمينة لاتجد لها مجالا بعد هذه الترجمات التجارية .

ولكنه يعلن عجزه إزاء هذا التيار بقوله « ولا أدرى كيف نعالج هذا البلاء » .

وبقدر ما ترتبط هذه القضية — لدى يحيى حقى على نحو ما عرضناها فى إيجاز — باهتمامه بالشكل اللغوى ، وإدراكه لمشكلات التعبير اللغوى ، بقدر ما يكون ارتباطها بقضية أخرى لا تقل أهمية : هى قضية الفكر وانعكاسها على طرائق التعبير اللغوى وصوره . فالأدب — من أحد زواياه ثقافة وثراء فكرى ، وليس مجرد إنشاء أو افتنان لفظى متعمد .

ويحيى حقى بهذه الإثارة العلمية لإحدى جوانب مشكلة اللغة فى التعبير الأدبى يدخل فى عداد المشرعين اللغويين : حين يدعو للحد من الترادف ، وإعادة النظر فى هذه الظاهرة ، وحين يحاول رسم الحدود للكلمة المحددة الدقيقة الدلالة عن المضمون الذهنى البعيدة عن الميوعة والسطحية ، وحين يرسم المعالم الدقيقة الكفيلة بتخليص أسلوبنا الأدبى من هذه العلل حتى يتاح لأدبنا الذيوع والانتشار .

ومن هذه المعالم دعوته إلى خلق مزيد من الألفاظ الحضارية التى تفى بالتعبير عن عالم المحسوسات والمعنويات على السواء . ودعوته إلى الترجمة الدقيقة الأمينة ، ودعوته إلى دراسة ما فعله اليهود عند إحياء لغتهم العبرية التى ماتت منذ ظهور المسيحية مستندا فى هذا إلى الخصائص المشتركة بين العربية والعبرية بحكم ما بينها من وشائج ، ثم مناداته — كذلك — بدراسة ما فى اللغة التركية من ألفاظ عربية كثيرة استقاها الأتراك من مواضعها الصحيحة فى لغتنا ولم يعبثوا بها .

وإذا كان الأسلوب الأدبى فى عصرنا الحديث قد مر بمرحلتين :

أولاهما : التزام السجع والمحسنات اللفظية فى غير إخلال بالمعنى ، أو إفساد للتعبير .

ثانيها : التخلص من السجع والصنعة نهائيا ، والخلوص منها إلى أسلوب مترسل .

فإن الأسلوب الأدبي المعاصر بدعوة يحيي حقي — يحاول الدخول في مرحلة ثالثة هي مرحلة الارتباط الأعمق بالفكر . والتخلص من التزيد والسطحية ، والارتفاع بالتعبير الأدبي إلى مستوى يخاطب إنسان العصر أينما كان موطنه .

وواضح أيضا أن هذه الدعوة التي قلما التفت الدراسون إلى أهميتها وحاولوا — وهم بصدد دراستهم لأدب يحيي حقي — أن يتعمقوها . واضح أنها تستند إلى جذور التراث الأدبي ، وتؤكد ما في طبيعة لغتنا من ميل إلى التجديد والعمق وتدفع دعاوى غير المنصفين ، الذين يحلولهم دس (مسألة الجنس والبيئة الصحراوية) في كل حديث لهم عن فكرنا وتراثنا .

وقد جاءت هذه الدعوة بعد فترة طويلة عكف خلالها الأستاذ يحيي حقي على درس التراث وتعمقه في صبر ولم يستنكف عن الاسترشاد بأهل البصر بهذه الدروب : حين استعان بالأستاذ محمود شاكر في هذه الدراسة الشاقة .

وإن الكثيرين من أدبائنا الشبان يرون في الحديث عن اللغة حذلقة وتمسكا بشكليات لاطائل وراءها . بل هم يرون في الاطلاع على التراث ومحاولة العكوف عليه ضرباً من الجمود والتأخر . . وذلك في الوقت الذي تحاصرهم ، ويشغل أذهانهم الكثير من مشكلات التعبير اللغوي على نحو أوضح لنا يحيي حقي الكثير منه .

ولكن الحقيقة المرة حقا : أن أدباءنا الشبان يؤثرون الهروب من الواقع على مواجهته وهم يؤثرون في مسلكهم الأدبي الطريق السهلة . ومن هنا كان استسلامهم للكثير من المزالق : كتورطهم في مساندة الدعوة إلى العامية

والانتصار لها خاصة فى قالب المسرحية أو تورطهم فى الإقبال على الترجمة قبل التهيؤ والاستعداد الملائم ومن هنا كان الظفر بترجمة أمينة أمرا قلما يتحقق .

إن الترجمة ليست وظيفة يكفى أن يتصدى لها المتقنون للغات أجنبية ولكنها — خاصة ترجمة الأعمال الأدبية — عبءٌ منوط بالأديب الذى استوى له حظ وافر من الثراء اللغوى والبصر بطرائق التعبير العربى إلى جانب بصره بروح اللغة التى ينقل عنها .

وهذان الجانبان : تعمق أسرار التعبير فى اللغة الأجنبية .

: وحسن البصر بالتعبير فى اللغة العربية .

هذان الجانبان قد توافرا لدى أدباء الجيل الماضى فكانوا الموجهين لحركة الترجمة ومن هنا ظفرت المكتبة العربية بأروع الترجمات من المازنى والعقاد وطه حسين وأحمد أمين والزيات وغيرهم .

الفصل الخامس

جهود الرائد والموجه

- في التاريخ الأدبي
- في النقد الأدبي
- يحيى حقي والريحاني

جهود الرائد والموجه

فى التاريخ الأدبى

تتمثل جهود يحيى حقى رائدا وموجها فى إبداعه أولا ثم فى دراساته وبحوثه ثانيا ، وربما كشفت دراستنا السابقة الكثيرة من هذه الجهود فى ميدان الإبداع .

ونحاول فى هذا الفصل أن نبرز جهوده فى ميدان البحث والدراسة ؛ وفى هذا الميدان تبدو لنا جهوده بصورة أوضح لأنه يعبر لنا عن آرائه واتجاهاته وتوجيهاته بأسلوب مباشر صريح .

ويحيى حقى فى جهاده مبدعا وباحثا —يبدو له هدف واضح مستقل، وهو خلق قصة مصرية لها طابعها وأصالتها فى التعبير عن حياتنا وتاريخنا وطبيعتنا وبيئتنا وآمالنا وآلامنا .. ..

وقيمة هذا الجهد يتمثل لنا فى حقيقة هامة ! فيحيى حقى بدر ساته قد حاول وضع أسس القصة المصرية وأوضح لنا معالم الطريق ثم هو فى إبداعه الأدبى يقدم لنا التطبيق العملى لهذه التوجيهات والأسس ...

وسوف تتضح لنا من خلال دراستنا غيرة يحيى حقى وحماسته الشديدة فى تحقيق ما أراده وسترى حرصه البالغ المتحمس على أن يوجه شبابنا ويضع يده على معالم الطريق .

فهو أول مؤرخ لنشأة القصة المصرية بدراسة مستقلة دراسة كانت على إيجازها ضوءا قويا مركزا أبرز لنا جهد الرواد الاوائل فى ميدان فننا

القصصى وذلك بكتابه « فجر القصة المصرية » الذى لم يكن فيه مجرد مؤرخ يكتفى بالتسجيل بل حاول تقييم هذا الجهد وإبراز خصائصه ثم تحمس للفت أنظار شبابنا إلى مواطن الضعف والقوة فى هذا الجهد حتى يبصرهم بمعالم الطريق ... فيأتى أدبنا متصل الحلقات موحد الطابع .

فى حديثه عن قصة « زينب » لهيكل باعتبارها أول رواية فى الأدب العربى .. نراه جريا وراء اهتمامه بمصرية الأدب يربط بين الإنتاج الأد. والروح المصرية التى نادى بها وحرص على إبرازها فى أدبه .

لهذا فإنه يعزو عوامل نجاح قصة « زينب » إلى أن كاتبها شاب متيم بحب وطنــه ، مشارك فى جهاده متلهف على خدمته مؤرق لأوجاعه ... منشؤه ليس فى قماقم المدن ، بل فى رحابة الريف فهو خبير بأهله وعاداته وسمائه وحيوانه ...

وأرجو أن يلاحظ القارئ قوله « وسمائه وحيوانه » ليرى كيف اهتم يحيى حتى بالطبيعة والحيوان باعتبارهما معالم بلده . . وهذا ما أخذ به نفسه فى مجال الإبداع كما ألزم به غيره فى مجال التوجيه .

ثم نراه بعد هذا يقول بشأن قصة «زينب» أيضا : « إن مكانة قصة زينب لتعد إلى اليوم أفضل القصص فى وصف الريف وصفا مستوعبا شاملا .. إن قصة « زينب » تجعلك تعيش معها فى الريف وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه وتخالط عن قرب أهل القرية جميعها .

وجريا وراء حرصه البالغ على خلق قصة مصرية خالصة نراه فى حديثه عن قصة « زينب » يأخذ على هيكل ما دسه على قصته من عناصر أجنبية . مثل حكاية اعتراف حامد بطل الرواية لشيخ الطريقة، ويعلق على

---

(١) فجر القصة المصرية : ص ٣٨

هذا بقوله (كل حكاية الذنب والتطهر والاعتراف نفسه مسيحية من تأثير الغرب عليه) [١] .

فإذا وصل إلى محمد تيمور وجدناه مايزال مهتما بنفس الاتجاه وهو التنقيب عن الروح المصرية فى إنتاجه القصصى .

وقصص محمد تيمور فى نظره لا ترجع قيمتها لموضوعها وإنما قيمتها فى تاريخ أدبنا الحديث أنها نادت فى عهد لم يألف هذا النداء بضرورة خلق أدب مصرى محلى صادق فى تعبيره .

وهكذا نجده فى تتبعه للخط التاريخى لنشأة القصة المصرية يهتم بالكشف عن الروح المصرية والطابع المصرى فى كل ما أنتج روادنا الأوائل . وهو ما حرص عليه فى إنتاجه الأدبى وليس فى دراساته النظرية فقط .

وينبغى هنا أن نلفت نظر القارئ إلى حقيقة هامة .. هى أن الدعوة إلى خلق أدب مصرى محلى صدى لحركة التحرر القومى التى تزعمها مصطفى كامل ثم نبعت عن الحركة السياسية حركات أخرى فى ميدان الفكر والأدب كان لطفى السيد أحد روادها الكبار ثم كان لثورة سنة ١٩١٩ التى بلورت هذا النداء أثر فى بروز هذا النداء بصورة ملحة وانعكاسه على الأدب والفكر .

على أن هيكل هو من أشد أدبائنا المتحمسين لخلق أدب قومى وقد حصر مصادر هذا الأدب القومى فى مجالين هما : (تاريخ مصر القديم) (ووصف الطبيعة المصرية) .

وقد رأيناه فى كتابه « ثورة الأدب » يعد فصولا ثلاثة للحديث عن الأدب القومى الذى يدعو إليه فيتحدث عن :

١ — الأدب القومى .

---

(١) فجر القصة المصرية : ص ٤١

٢ — التاريخ والأدب القومى .

٣ — محاولات فى الأدب القومى .

وقد قال فى الفصل الأول مانصه : « وليست طبيعة مصر وليس نيلها وواديها هى وحدها ذات السحر والفتنة بل إن تاريخها القديم والحديث ليحتوى من ذلك أكثر مما يحتوى أى تاريخ غيره ....

وقارئ هذه الفصول حين يلحظ اهتمام هيكل البالغ بالحديث عن أهمية تناول الطبيعة المصرية والنيل وإحياء التاريخ الفرعونى ... ، وحين يلحظ محاولة إحيائه للتاريخ المصرى القديم وحديثه عن النيل واهتمامه بالطبيعة فى إنتاجه يدرك كيف كان يحيى حقى متأثرا أشد التأثر بدعوة هيكل إلى خلق أدب قومى [1]»

* * *

ولقد أكد يحيى حقى فى تاريخه لنشأة القصة المصرية الكثير من الظواهر التى نلمحها فى هذا الإنتاج ، واستحالت بعد هذا من قضايا الأدب والنقد عندنا .

من هذا مشكلة « العامية والفصحى » فقد اعتبر هيكل أول من نادى بكتابة الحوار باللغة العامية فمهد الطريق لمن جاء بعده لكن ما يلبث أن يقف منه موقف الناقد فيقول :

(ولكنه — ولا أدرى لماذا — نثر فى السرد ألفاظا عامية غير قليلة ، وما كان أجدر به أن يفعل فهى لا مبرر لها من الوجهة الفنية ، كقوله كح ، نط ... الخ

ونحن نتساءل بدورنا فى دهشة لماذا يأخذ يحيى حقى على غيره ما أباحه لنفسه ؟ ألم يستعمل هو نفسه الألفاظ العامية فى لغة السرد ؟ .

---

(١) فجر القصة المصرية : ص ٤٩

وبفضل دقة تتبعه لإنتاجنا القصصى ومعاصرته لمنتجيه ، يضع أيدينا على البداية الحقيقية للقصة المصرية القصيرة خاصة ،وهو واحد من روادها— فيحدثنا عن محمود طاهر لاشين وحسين فوزى وحسن محمود وإبراهيم المصرى ويقرر لنا — بعد — أن هؤلاء وعلى رأسهم طاهر لاشين يكونون المدرسة الحديثة بصفة خاصة (فى سبيل تكوين نفسه وتهيئتها لعبء الريادة) .

ثم يحرص على إبراز خصائص المدرسة الحديثة تلك : فهذه المدرسة قد مرت بمرحلتين :

الأولى : مرحلة اتصال ذهنى بالأدب الفرنسى والإنجليزى حيث قرأ روادها مؤلفات كبار أدبائها مثل شكسبير وثاكرى وسكوت وديكنز وكورنى وراسين وموليير وبلزاك ودوماس .

الثانية : انتقلوا منها إلى مرحلة أخرى يسميها مرحلة الغذاء الروحى التى حركت نفوسهم وألهبت عواطفهم حينما قرأو الأدب الروسى وبهرهم جوجول وبوشكين وتولستوى ودستوفسكى وتورجنيف وأخيرا جوركى ......

ثم يقرر رأيا خطيرا حين يقول (لا أكون بعيدا عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسى الفضل الأكبر فى إنتاج أعضاء المدرسة الحديثة) ثم يعد هيكل رأس المدرسة الفرنسية الإنجليزية ولاشين رأس المدرسة الحديثة التى تأثرت بالأدب الروسى ... ...

ويحرص على إبراز المشكلات التى واجهت كتاب القصة عندنا وهى فى إبان النشأة . فطاهر لاشين تحس بجلاء حيرته لقلة المواضيع التى يراها تصلح عنده للقصة فهو يتصيد أحيانا حكايات أو نكات شائعة فيصرفها من جديد فى قالب قصة ثم يقول :

(هذا الجدب كان جحيم كتاب القصة فى أول العهد ومثار قلقهم وعذابهم) .

إن قيمة (فجر القصة المصرية) تتمثل فى كشف هذا الكتيب عن حلقات مجهولة فى تاريخ كفاحنا من أجل إيجاد قصة مصرية .. وبخاصة عند ما كتب يحيى حقى عن (عيسى عبيد) الذى لم يسبق لجيلنا أن سمع بخبره ورآه ووقوفه أمامه تساءل فى وفاء .

ولكن من هو عيسى عبيد ؟ ما خبره ولماذا لم يخالطنا حتى نعرفه ؟ لماذا انقطع إنتاجه ؟ ماذا كان مصيره ؟ ... ...

أسئلة لا نجد لها جوابا .. كنا نقرأ له وتعجب به ونسمع عنه وعن أخ له يكتب القصص أيضا اسمه شحاته عبيد [1] . ثم بقينا إلى اليوم لا نعرف عنه شيئا ، وقلما أجد اسمه مذكورا فى الأبحاث التى تكتب اليوم عن تاريخ القصة عندنا .

ثم يقرر فى النهاية أنه لا يعرف أحدا غير عيسى عبيد تولى فى ذلك العهد مهمة رسم الحدود للقصة الحديثة فى مفهومها وموضوعها وشكلها . .

ومع هذا التعميم فى الحكم وهو من سمات يحيى حقى فى دراساته نراه لايبرز لنا إبرازا خاصا الجهود التى انفرد بها عيسى عبيد، والفروق المتميزة بينه وبين أعضاء المدرسة الحديثة وعلى رأسها محمود طاهر لاشين .

ويتنبه يحيى حقى فى حديثه عن مقدمة مجموعة « إحسان هانم » لعيسى عبيد والتى كتبها بقلمه – يتنبه إلى ظواهر أسلفنا الحديث عن نظائر لها فى أدب يحيى حقى من ذلك أن الكاتب فى هذه المقدمة قد (عرض مبادىء الفن القصصى عرضا جميلا وفهم المشاكل التى تواجه الكاتب المصرى ، وقدم لها حلولا متزنة ، ولكننا إذا قرأنا قصصه بعد هذه المقدمة المنهجية لا نستطيع

---

(١) فى كتاب (القصة القصيرة فى مصر) للأستاذ عباس خضر ذكر لها و إضافات مفيدة .

أن نمتنع عن الإحساس بأن هذه المبادئ المحددة التى رسمها لنفسه قد وقفت له بالمرصاد ...... فهل هذا القول يؤدى بنا إلى الزعم بأن بصر الفنان بالمبادئ التى ينتجها يقظة تفسد أحلامه ؟ . . . . » [1]

ويذكرنا هذا بمقدمة يحيى حقى لمجموعة « عنتر وجوليت » ثم خروجه مما أوجبه فى مقدمته .

فى النقد الأدبى

أما جهود يحيى حقى فى ميدان توجيه القصة ، فظهرت مع أولى مقالاته فى صحيفة (كوكب الشرق) فى فبراير سنة ١٩٢٧ وكانت سنه آنذاك لا تتجاوز الثانية والعشرين حيث تناول مجموعة (سخرية الناى) لرائد المدرسة الحديثة فى القصة القصيرة محمود طاهر لاشين .

والملاحظ أن هذا المقال قد حوى بذور اتجاه يحيى حقى فى ميدان الأدب والنقد ولخص آراءه التى ظل يأخذ بها ويعمل على تطويرها .

من ذلك مثلا : اتجاهه إلى ما أسماه بالنقد التأثرى ، فهو يصارح قراءه سلفا بأنه سينقد القصص من وجهة نظر القارئ الذى لا يهمه سوى أن يظفر فى القصة بما يشبع روحه ويغذيها دون التعرض للمناقشات الجدلية التى قامت حول النقد والنقاد ... وهل يجب أن يحكم الناقد بأصول الفن المعترف بها أم له أن يعتمد على مزاجه وشعوره الشخصى ... .

وهذه النزعة هى التى تميز بها نقده فى كل ما كتب وهى التى طالعنا بها كما أسلفنا فى مقدمة (خطوات فى النقد) حين قال :

---

(١) فجر القصة المصرية : ص ٥٤

« لم أنكر أنني لم أخرج عن دائرة النقد التأثري ، ليس في كلامي ذكر للمذاهب » وإذا كانت العناية بالشكل اللغوي قد استولت على يحيى حقي ناقدا وهو الأديب المولع بسحر الكلمة فقد طالعتنا هذه السمة في هذا المقال .

لهذا رأيناه في مقاله هذا يأخذ على لاشين ميله إلى الأسلوب الخطابي ، واستعمال الكلمات التي فقدت معانيها لكثرة استعمالها بحكم العادة والتقاليد.... ثم يتهمه بأنه لا يسعى في ألفاظه نحو غاية تتسلط على أفكاره .

وواضح أنه في هـذه العبارة يأخذ على الكاتب عدم الدقة والتحديد في استخدام ألفاظه وفي مأخذه هذا بذور دعوته التي ستنمو وتتطور فيما بعد وهي الدعوة إلى « الأسلوب العلمي » .

ويحيى حقي الذي تعشق الصدق في كل ما كتب والتزم منطق الواقع ومقتضياته هو نفسه الذي يجعل الواقعية الفنية والصدق الفني مقياس العمل الفني الناجح ، لهذا نراه يناقش المجموعة من هذه الزاوية فهو يأخذ على طاهر لاشين إقحامه مواقف مفتعلة عندما يناقش قصة (منزل للإيجار) وهي تتلخص في أن زوجا من أصل وضيع يخون زوجته التي كانت سبب نعمته مع خادمة ساقطة ويتزوجها وتقيم الزوجتان تحت سقف واحد ، فإذا مات الزوج تهدمت العائلة وتشتت أفرادها ولم يبق إلا أن ينزل منزل العائلة في الإيجار .

هنا يعلق على هذا الموقف بقوله : أعتقد أن المؤلف أخطأ في افتراض أن موقفا مثل هذا يمكن أن يحصل ... ثم يتناول عناصر الموقف بمناقشة تستند إلى منطق الواقع .

ويحيى حقي النزاع بطبعه إلى الفكاهة ، يحاول أن ينقب عن هذه السمة في قصص طاهر لاشين ،ويشيد بهذه النزعة عنـد الكاتب بقوله : وهذه ميزة قلما توجد لدى المؤلفين المصريين .

والمعروف أن هذا المقال هو بداية كفاح يحيى حقى فى توجيه القصه المصرية— ومعروف أيضا أن القصة كانت ماتزال فى طور نشأتها وما تزال حولها عقبات وصعاب تبطئ بخطاها .

ولا يفوت يحيى حقى أن يناضل مخلصا فى سبيل كشف هذه العقبات وإقصائها عن طريق الوليد المتعثر ، ومن أبرز هذه المصاعب أن القصة المصرية آنذاك كانت محصورة الجوانب محدودة الموضوعات . . . وهو يعزو ضيق الموضوعات إلى وضع اجتماعى كان له تأثيره الفعلى وهو عدم مشاركة المرأة فى الحياة العامة آنئذ واحتجابها .... فبقى المجال أمام القاص محدودا فى إبراز المواقف الإنسانية المختلفة ، لأن المرأة طرف فى إبراز هذه المواقف وخلق الصراع فيها ... وحيث أن المرأة غير موجودة وجود مشاركة فلم يكن أمام الكاتب إلا أن يكتب قصصا تدور حول الطلاق والزواج ، وهو أمر أصبح مملا كما يقول .

وتظل المشكلة هكذا معلقة لا يبدى فيها يحيى حقى رأيا أو اقتراحا حتى نراه مقاله الثانى عن طاهر لاشين فى مجموعته الثانية (يحكى أن) يضيق بقول عبد الله عنان (مادامت المرأة بعيده عن وسطنا فلن نصل إلى القصة الرشيقة التى تكون فيها المعانى الدقيقة وتتغلغل فى النفسيات المختلفة) .

إذ يتساءل : هل خرجت المرأة حقا من حياتنا ؟ أليس يكفى أن تفتح إحدى الجرائد فتجد ما لا يحصى من الحوادث التى تكون للمرأة أكبر الأثر فيها ؟ إلى أن يقول :

« وإننا لا نريد الاتجاه للإباحية ، ولا أن نقتصر على القصة التى تكون بطلتها ساقطة فاجرة ولا نريد أن تنم عن حوادث المحافظة » .

سلطان المرأة إذن موجود بدليل هذه الحوادث ، ولئن اختفت المرأة وراء الستار ، فالأدب المصرى أمامه أن يكشف عن روح المرأة المصرية

كما هى .... وعلى فرض أن المرأة مختفية حتما فليبين الأدب المصرى تأثير هذا الاختفاء على المجتمع وأخلاقه ؛ وهذه مهمة ليست قليلة الخطر .

ولقد حقق يحيى حقى هذه النظره عمليا ، عندما كتب مجموعته (دماء وطين) وبذلك أثبت تطبيقيا صدق نظرته وسلامة رأيه .

فالملاحظ أن هذه المجموعة قد نجحت بالفعل فى الكشف عن دور المرأة وهى مختفية وراء الستار ثم أثر هذا الاختفاء على المجتمع وأخلاقه ... ويكفى دليلا أن المرأة فى جميع قصص المجموعة تلعب دورها فى بيئة محفوفة بالتقاليد الصارمة وهى بيئة الصعيد . وهى لا تمارس دورها علنا وإنما تؤديه متخفية محاذرة أن يكتشف هذا الدور .

وقد حقق الاتجاه التأثرى لدى يحيى حقى كناقد أصالته التى تميز بها فى ميدان الإنتاج الأدبى ... فهو حريص على الإدلاء برأيه الذى يمليه عليه ذوقه وثقافته وحاجات عصره ومجتمعه .

لقد تحرر من سيطرة المذاهب وحرص على ألا يقحم فى تضاعيف نقده مصطلحات وقوالب — بل عمل مخلصا على خلق أدب مصرى له طابع مستقل وملامح متميزة وهو يمارس عمله فى الميدانين النقدى والإبداعى معا .

لهذا يحار من لم يتفهم طبيعة نقده واتجاهه حين ؛ يراه معنيا بالأسلوب على طريقة الكلاسيكيين ؛ ثم بمناقشة الإنتاج القصصى من حيث منطقيته وصدقه على طريقة الواقعيين ؛ وبمناقشة المضمون من حيث مطابقته للحقائق العلمية على طريقة الطبيعيين ؛ أو الكشف عن الرموز والدلالات الإيحائية على طريقة الرمزيين ... يعجب القارئ حين يرى يحيى حقى قد جمع فى جعبته كل هذه الاتجاهات لكن هذا العجب لا مكان له أمام ناقد فنان لا يجمده الفن أمام المذاهب والمفاهيم المحدودة بل ينطلق به إلى نظرة متكاملة سندها الذوق والذاتية والأصالة .

وقد مر النقد الأدبى لدى يحيى حقى بمراحل ثلاث :

١ — المرحلة الأولى : كان فيها هادئا . . ليس فى طيات نقده تحامل أو سخرية . . يلتفت إلى العمل الأدبى التفاتا مستقصيا يأخذ الأمور مأخذ الجد الخالص، وتمثل هذه المرحلة مجموعة مقالاته التى تبدأ بمقاله فى نقد مجموعة « سخرية الناى » لمحمود طاهر لاشين سنة ١٩٢٧ ثم تنتهى بمقالة عن « توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء » الذى تناول فيه مسرحية « أهل الكهف سنة ١٩٣٤ » .

٢ — المرحلة الثانية : وتبدأ بمقالة عن مسرحية « العباسة » للأستاذ عزيز أباظه بمجلة الثقافة سنة ١٩٤٠ وتنتهى بمقالة عن رواية (غصن الزيتون) لمحمد عبد الحليم عبد الله .

وفى هذه المرحلة يميل يحيى حقى إلى السخرية المريرة سافرة حينا ومتخفية أحيانا .

يعلو بالعمل الأدبى إلى القمة فى سطر . . . . وهو فى سطر آخر يهوى به إلى واد سحيق، ويلاحظ هذا من طابع مقاله فى نقد مجموعة « الوسادة الخالية » لإحسان عبد القدوس حين يقول « ولا ينكر إلا مكابر بأن إحسان عبد القدوس ... من أساتذة فن القصة فى مصر . فالشرط الأول لنجاح كل قصة متوفر عنده وهو أن يكون عندك حكاية ترويها وتخلب بها لب القارئ، والقماش الذى فى يده متين النسيج وتفصيله ينم عن ذوق وبصر . . . الحوار سهل طبيعى غير متكلف » [١] .

ثم نراه يغمز مشيرا إلى عناية إحسان عبد القدوس برنين الألفاظ وظلالها دون دلالتها على المعنى المراد فيقول : أما اللغـــة وتحديد الألفاظ فإنه لايفلق من أجلها رأسه مادام قد وصل لغرضه وكتب لجيل يضيق ذرعا بالمناصرين والمتخذلقين . . . ثم لا يدع المؤلف حتى يلغى فى النهاية ماقرره فى البداية من أن إحسان عبد القدوس أستاذ فى القصة فيقول :

---

(١) خطوات فى النقد : ص ٥٨

(فلا أظنه يطمع فى أن تعد قصصه من الأعمال الأدبية . . التى يكتب لها البقاء ومع ذلك لا أقول إنها ستموت بعد عمر طويل . . فستظل مرجع الباحثين لا لقيمتها الأدبية الفنية بل باعتبارها سجلا صادقا لطابع هذا الجيل حين يراد كتابة تاريخه فى مستقبل الأيام) .[1]

والظاهرة التى تسترعى النظر فى هذه المرحلة أن روح التحامل والسخرية —وهما مظهر لتحكيم العواطف والانفعالات النفسية — قد أفقدت نقد يحيى حقى الموضوعية والإنصاف فى كثير من الأحيان، ولا أدل على هذا من مقاله عن فن الريحانى الذى سنقدم الحديث عنه فى الفصل التالى .

٣ — المرحلة الثالثة : وهى تضم سائر مقالاته . . . وقد أقلع فيها عن أسلوب « وخز الإبر » وبدأ أكثر هدوءا وتعمقا للعمل الأدبى .

إنه فى هذه المرحلة لم يقصر جهده على الشكل كما هو فى غالب اتجاهه فى المرحلتين السابقتين، بل أولى المضمون عناية ظاهرة ونظر إلى العمل الأدبى ككل .

كما مال يحيى حقى إلى التنظيم والتقسيم على أسس واضحة فنراه فى مقاله عن « المستحيل » لمصطفى محمود يقول :

يستعرض أولا المؤلف وأعماله السابقة ثم يحلل لنا طبيعة الرواية . . . وفى النهاية يتناول عيوبها ، فيقسمها إلى أربعة عيوب يتناول كل عيب منها فى تعمق وموضوعية .

وهكذا بدأ يحيى حقى فى المرحلة الأخيرة واضح المنهج ، أكثر بصرا ونفاذا إلى العمل الأدبى :

---

(١) خطوات فى النقد : ص ٦١

يحيى حقى ونجيب الريحانى

ليس فى مجموعة مقالات يحيى حقى النقدية والتى ضمها كتابه (خطوات فى النقد) مقال جمع التحامل والتغافل فى نفس الوقت بمثل ماجمع هذا المقال الذى تناول فيه الكاتب فن نجيب الريحانى .

ولقد كان هذا المقال بماجمع من آراءخر وجاعلى شبه إجماع من النقاد وجمهور النظارة الذين استمتعوا بفن الريحانى وأقروا بعبقريته وشهدوا له بالبراعة التى تميزه كأحد الرواد العاملين من أجل بناء المسرح الكوميدى فى مصر على قواعد راسخة .

فى هذا المقال يرى يحيى حقى أن«موهبة الحضور»وحدها هى سبب نجاح الريحانى وسر شهرته وذيوع فنه . فلا يكاد صاحب هذه الموهبة يظهر على المسرح ،وقبل أن ينطق بحرف أو يأتى بإشارة ،حتى يستبد بالنظارة ويجذب إليهم قله بهم ووجوهم وعيونهم وآذانهم ،فتنبسط أساريرهم وتطيب نفوسهم.. بل قد يضحكون لقول لايسمعونه وقد يسأل أحدهم جاره بعد ذلك عن النكتة التى فاتته وضحك لهسا .

ويقرر الكاتب أن الريحانى قد عاش طيلة حياته يشعر بفارق مكتوم بينه وبين المصريين ، ويرى أن هذا سر وحدته الملحوظة فى حياته العامة والخاصة ودليل ذلك فى رأى الكاتب أن الريحانى قد سمى فرقته فى بداية تأليفه أياها « فرقة الريحانى فرانكو آراب» ويقسم الكاتب عهد الريحانى إلى عهدين :

العهد الأول : حيث كان يمثل الريحانى شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص ، ويتناول هذه الشخصية التى ابتدعها الريحانى بالنقد المر . . .

فقد كان كشكش بك كالمهرج الذى يصفع على قفاه فى مهازل أولاد بعجر ويخرج النظارة وهم موقنون بأن كشكش بك الذى نال منه التهزؤ

والصفع على القفا مانال ، لايزال يرى نفسه سعيدا بلهوه وعبثه بين فريق الراقصات العاريات ممن لايعرفن من العربية إلا (هات) وهو لايرطن إلا بكلمة (خذى) .

وسر شهرة هذه الشخصية فى نظر يحيى حقى ترجع إلى ألحان سيد درويش التى كانت تصاحب استعراضات كشكش بك . . . وألحان سيد درويش فى رأيه هى وحدها سبب نجاح هذه الاستعراضات وذيوع شهرتها .

ويوازن الكاتب بين شخصية كشكش بك التى ابتدعها الريحانى وشخصية عثمان بك البربرى التى ابتكرها على الكسار .

فيعزو سر فشل الشخصية الثانية إلى الجمهور نفسه (فعم عثمان البربرى هذا هو عندهم فى الدار طباخ أو خادم مائدة أو بواب — رجل من عباد الله يأكل رزقه بعرق جبينه — قد تكون له قفشاته ومشاكله . . ولكن حياته محصورة فى الدار أو أمام الباب. . . ولو سخروا منه وأرادوا استرضاءه... ناولوه قرشا فيقبله على الفور . . ويرفعه إلى الجبين . . ويضعه فى جيبه ويشكرهم . . إنهم يريدون رجلا إذا أرادوا أن يسخروا به ويضحكوا عليه ناولوه كأسافى كابريه وتضاحكوا حين يسيل لعابه أمام فتاة جميلة . . تهزأ به).

العهد الثانى : وفيه انصرف الريحانى عن شخصية كشكش بك إلى شخصية الأفندى الطيب القلب حسن النية . . الذى لا يخلو مع ذلك من مكر ودهاء . . .

ومما يقرره يحيى حقى ويجعله محلا لمؤاخذته ، أن الريحانى وبديع خيرى قد عجزا كل العجز عن تأليف قصة واحدة من صميم الحياة المصرية ، وتساقطا كالذباب بلا خجل أو حياء على مائدة المسرح الفرنسى الرخيص .

ثم يتساءل . . فهل هذا هو الفن المصرى الأصيل . . . ؟ وفى النهاية يحصر يحيى حقى عناصر الفكاهة عند الريحانى فيما يلى :

(١) أعطى لأشخاص مسرحياته أسماء خيل إليه أنها وحدها كفيلة بأن تضحك الناس .

(٢) الردح والتشليق بلا مسوغ أو داع .

(٣) أنه صب جميع ممثليه فى قوالب جديدة ، وجعل كلا منهم على هيئة معلومة . . لايتعداها فى مسرحية إثر مسرحية .

(٤) لم تخل أغلب مسرحياته من شخصية امرأة تركية عجوز ليضحك الناس من رطانتها العربية .

(٥) ويقرر الكاتب فى ختام مقاله أنه ليس أدل على الوهم — على حد تعبيره فى فن الريحانى واعتماده على موهبة الحضور وحدها من أنه أخفق إخفاقاً ذريعا على الشاشة البيضاء (أو كان يتعلل بأنه لم يجد المخرج الكفء الذى يفهمه).

والآن وبعد محاولة لإيجاز مقال الكاتب فى موضوعية — تحاول هذه الدراسة مناقشة آراء الكاتب . .

أما الادعاء بأن نجاح الريحانى وسر شهرته مرده إلى (موهبة الحضور) وحدها فأمر لايخلو من التجنى الظاهر ، فضلا عن تنافيه مع المنطق السليم .

فاعتماد الفنان على شهرته التى اكتسبها من جمهوره . . . ثم اكتفاؤه بهذه الشهرة أمر لايكفى إلا لمجرد الشهرة العارضة التى يمكن أن تنقطع مع الأيام . . إذا لم يتعهد الفنان فنه بالتطوير والتحسين حتى يصل به إلى درجة من الكمال تتيح له الخلود لا مجرد الشهرة .

وعلى الكسار — نفسه — قد اعتمد على موهبة الحضور ، فكان مجرد سماع اسمه كافيا لإضحاك الناس . . . لكن هذه الشهرة لم تبق إلا على أنها نوع من الظواهر التاريخية التى يتحدث عنها ويتناولها الباحث فى تاريخ المسرح . . ولقد خمد الكسار بفنه ووقف عند حد معين . . . فلما حدث هذا تفرقت عنه اهتمامات الناس وأصبح الكسار مجرد حدث فنى تاريخى لاينكر جهده وإن لم يستحق مااستحقه الريحانى من التخليد .

والأمر ظاهر أمامنا . . ها هو ذا الريحانى قد مات ومازال الناس يتذاكرون فنه ويخلدون ذكره بينما الكسار حتى وهو مايزال على قيد الحياة[1] لم يبق له سوى الذكر التاريخى الذى أوجد له يوما ما شهرة عارضة .

ثم لنتناول نقطة أخرى : زعم الأستاذ الناقد أن شخصية كشكش بك كانت مجرد تهريج وأن الفضل الأول والأخير فى نجاحها يرجع إلى (سيد درويش) بينما وجدنا الأستاذ الناقد يشيد بشخصية عثمان بك البربرى ويعطف عليها ويدعى أن ضآلة الوزن الاجتماعى للشخصية هو سر فشلها .

ولقد فات الأستاذ الناقد أن الريحانى حينما ابتدع شخصية كشكش بك قد تناول بالفعل شخصية كان لها وجودها الاجتماعى يوما فى حياتنا . . . هذا العمدة الذى سول له جهله وشعوره بالنقص أن يتلف ماله ويلقى به فى أحضان الغوانى . . . كان موجودا بالفعل ، وكان شخصية استلفتت انتباه الجميع وأثارت أحقادهم بقدر ماأثارت سخرياتهم . . . فعندما التقطها الريحانى كان معبرا عن واقع اجتماعى ، عن حقائقهم وسخرياتهم على حين أن شخصية عثمان بك البربرى لم تكن شخصية لها تأثيرها فى حياتنا باعتراف الجميع من فقراء وأغنياء . . ولم يكن لها ما لشخصية كشكش بك من فاعلية — وإنما لجأ الكسار إلى شخصية (عثمان بك البربرى) ليضحك الناس من سمرة وجهه ورطانة لسانه ، وتصرفاته الحمقاء . وقد فات الأستاذ الناقد أن تمثيل الكسار لهذه الشخصية ينطوى على عنصرية وسخرية فاضحة باخواننا الملونين وبفئة هم اخواننا فى الجوار والتاريخ . . ولاأجد لكلمة (بربرى) تفسيرا إلا ماتحمله الكلمة من معنى ، حين قصدت تصويرا لإخواننا أهالى النوبة والسودان ، بالهمجية وضآلة الوزن . . والحمد لله أن زالت من مسرحنا هذه الظاهرة المؤلمة المخزية فى تاريخه .

أما ادعاؤه بأن استعراضات كشكش بك لم يكتب لها النجاح إلا بفضل ألحان سيد درويش وحدها . فأمر غير مقبول لأن سيد درويش وهو الأب

---

(١) كان المرحوم (على الكسار) ما يزال حياً عند ما كتبت هذه السطور .

الروحى لموسيقانا الحديثة لم يكن من السذاجة بالقدر الذى يضيع جهده فى عمل يدرك تفاهته .

ثم إن هذه الشخصية لم تتوقف ، بل عمل الريحانى على تطويرها ، بعد أن أفلح نجيب الريحانى فى إنشاء فرقة تمثيلية يديرها بنفسه ، ثم اكتمل نموها الواعى بعد أن تعرف على « بديع خيرى» وسيد درويش إذ لعب هذا الثالوث العبقرى مع من التف حولهم من الأدباء والنقاد والممثلين دوراً بالغاً فى ثورة سنة ١٩١٩ ، ثم فى حياتنا الفكرية والسياسية والاجتماعية مستعملين كشكش بك ومن يصاحبه على المسرح من شخصيات أخرى ومجاميع من أجل أن يبثوا أفكارا ثورية وتقدمية تفعل فى الجماهير فعل السحر .

أما الاقتباس — فأيا مايقال فى نوع الأدب الذى اقتبسه الريحانى — فقد جاءت مسرحياته فى النهاية مع كونها مقتبسة صورة لنا ولواقعنا . حين سخر الريحانى بالاستغلال غير المشروع وفساد نظام الوقف عندنا ، والوصولية والوساطة اللذين وقفا عقبة دون تحقيق مبدأ تكافوء الفرص كما سخر بفساد الطبقة الأرستقراطية وفساد الخلق والضمير .

أما شخصية الأفندى التى مثلها الريحانى ، فكانت الشخصية الرئيسية فى مجتمعنا كانت رمزا للطبقة المتوسطة الحائرة . . وهى شخصية غالبة . . . كان لإبرازها فضل كبير فى إبراز مشكلاتنا . . كانت المنظار المكبر الذى أظهر عيوب مجتمعنا فى العهد البائد ومفاسد هذا المجتمع . . .

أما إخفاق الريحانى فى السينما إذا صحت هذه الحقيقة وعلى فرض تسليمنا بصحتها فلا علاقة بينه وبين ماأسماه الأستاذ الناقد بموهبة الحضور .

ونحن لانحاول اللجج والجدال... أمامنا الريحانى فى (غزل البنات)... أمامنا شخصية واقعية من خلالها ظهرت لنا مفاسد الطبقة الأرستقراطية وبشاعة استغلالها حتى لعواطف الطبقة الفقيرة . . . ونجاحه فى فيلم واحد — لو صدق الزعم — يؤكد إمكان النجاح الدائم .

ثم أمامنا براعة الريحانى فى التمثيل . . . أمامنا دموعه الحقيقية وانفعالاته الطبيعية وتعبير وجهه وصوته وكل حواسه وصدق أدائه . . . أمامنا قمة من قمم الكوميديا الاجتماعية فى تاريخ السينما العربية . . .

لست أدرى لماذا أغفلها الأستاذ الناقد أو تغافل عنها ؟ . .

هذا هو الريحانى . . فى نظر الأستاذ يحيى حقى . . هدمه بكل ماوسعه وهو لايعلم أن هدم الريحانى على هذا النحو هو هدم لأكبر قمة فى بنائنا الكوميدى وإلا فمن يكون سواه باقيا بعد هذا . .

ونسى — يحيى حقى — جهاد الريحانى وصدقه وإخلاصه لفنه وكفاحه من أجل إرواء ظمأ فنى متزايد . . لم يكن من ورائه مغنم أو مطمع .

كما أن الريحانى — كان رائدا — بما يصاحب الريادة من تعثر ومايلازمها من أخطاء .

ونسى أن الريحـانى وهو الرائد حين ألف أو حاول الكتابة للمسرح لم يكن يمارس تخصصه الحقيقى . . فالتمثيل هو تخصصه الحقيقى ، وأما الكتابة فقد اقتضتها الضرورة . . . لأنه لم يكن أمامه ميراث ، بل كان يواجه أرضا بكرا . . . وطريقا لم تعبدها أيد كثيرة . . .

إذ كان المسرح فى عهده فى طور النشأة وتجربة أول الطريق . .

والحقيقة أن يحيى حقى فى مقاله هذا قد بدا للعيان تحامله وابتعاده عن موضوعية الباحث وحيدة الدارس ، ولا أدل على ذلك من تجريده الريحانى من كل ميزة تكافئ ولو قدرا ضئيلا من الإعجاب به الذى لا يكاد يختلف عليه إلا القلة النادرة .

والحقيقة الأخيرة أن يحيى حقى — قد نسى الريحانى كممثل له أسلوب فى الأداء وطريقة فى التعبير واتجه إلى الريحانى المؤلف فى أغلب مقاله متجنيا على الوالد الروحى للمسرح الكوميدى الذى ترك آثاره فى أسلوب المواهب الكوميدية الموجودة الآن فى المسرح والسينما على السواء . .

ثبت ببعض المصـــادر والمراجع

* **المصـــادر :**

يحيى حقى : أم العواجز
دماء وطين
قنديل أم هاشم
عنتر وجولييت
صح النوم
خليها على الله
دمعة فابتسامة

* **المـــراجع :**

توفيق الحكيم : فن الأدب
د . حامد شوكت : الفن القصصى
د . شوقى ضيف : الفكاهة فى الأدب المصرى الحديث
طه حسين : نقد واصــلاح
عباس خضر : القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠
عبد الحميد جودة السحار : تجاربى فى فن القصة
د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية
د . على الراعى : دراسات فى الرواية العربية
عمر الدسوقى : فى الأدب المصرى الحديث
فتحى الابيارى : محمود تيمور وفنالأقصوصة العربية
د . محمد حسين هيكل : ثورة الأدب
محمود تيمور : دراسات فى القصة والمسرح
يحيى حقى : خطوات فى النقد

بعض الدوريات :

❊ **الفجــر :**

العدد ٨٤ ١٩/ ٨/ ١٩٢٦
العدد ٨٣ ١٦/ ٩/ ١٩٢٦
العدد ٧٥ ١٥/ ٧/ ١٩٢٦
العدد ٨٤ ٢٨/١٠/١٩٢٦

❊ **الســياسة :**

العدد ١٢٩٠ ٢٢/١٢/١٩٢٦
العدد ١٣١٠ ١٤/ ١/ ١٩٢٧
العدد ١٣٤٠ ١٨/ ٢/ ١٩٢٧
العدد ١٣٩٥ ٢٦/ ٤/ ١٩٢٧
العدد ١٥١٠ ٩/ ٩/ ١٩٢٧
العدد ١٥١٧ ٢٦/١٠/١٩٢٧
العدد ١٨٤٧ ١٠/١٠/١٩٢٨

❊ **الــكاتب :**

العدد الأول ١/ ٤/ ١٩٦١

ودوريات أخرى

الجمهورية العربية المتحدة

مطبـــوعات

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

— ١٢٢ —

الكتاب الأول (٤٦)

القـــاهرة
الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية
١٣٩٠ هـ — ١٩٧٠ م

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

وكيل الوزارة

على سلطان على

رئيس مجلس الادارة

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٠/٢٨٣٥

الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية

١٠٠٠-١٩٦٩س٥١٠٩